中国优秀音乐硕士论文选编丛书

在情感与理智中寻求平衡

姚恒璐◎编

知识产权出版社
全国百佳图书出版单位

中国优秀音乐硕士论文选编丛书

在情感与理智中寻求平衡

姚恒璐◎编

知识产权出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目（CIP）数据

在情感与理智中寻求平衡 / 姚恒璐编 . — 北京 : 知识产权出版社，2016.1
（中国优秀音乐硕士论文选编）
ISBN 978-7-5130-3961-1

Ⅰ . ①在… Ⅱ . ①姚… Ⅲ . ①作曲法—文集 Ⅳ . ① J6-53
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 304495 号

责任编辑：高志方　　**责任出版：**孙婷婷

在情感与理智中寻求平衡

姚恒璐　编

出 版 发 行：知识产权出版社有限责任公司
社　　址：北京市海淀区马甸南村 1 号　　**邮　　编：**100088
网　　址：http://www.ipph.cn　　**天猫旗舰店：**http://zscqcbs.tmall.com
责 编 电 话：010 – 82000860 转 8512　　**责 编 邮 箱：**gaozhifang@ cnipr.com
发 行 电 话：010 – 82000860 转 8101/8102　　**发 行 传 真：**010 – 82000893/82005070/82000270
印　　刷：北京中献拓方科技发展有限公司　　**经　　销：**各大网上书店、新华书店及相关专业书店
开　　本：787mm × 1092mm　1/16　　**印　　张：**23.5
版　　次：2016 年 1 月第 1 版　　**印　　次：**2016 年 1 月第 1 次印刷
字　　数：500 千字　　**定　　价：**65.00 元

ISBN 978 – 7 – 5130 – 3961 –1

出版权专有　侵权必究
如有印装质量问题，本社负责调换。

序

硕士学习阶段，是明确一位学人专业方向的关键阶段。英文叫做 Master Degree, 意为经过大学本科各类基础科目的普遍学习之后，进一步掌握专业技能与知识、确立专业方向、明确专业走向和主导，为执教或从事其他专业工作打好基础。Master 这个词在很多场合被翻译中文为“大师”，但在这里显然不适合，我们可以将其理解其为“掌握者”或许更为恰当，掌握了专业技能知识，进而“学以致用”，则标志着一个人开始步入专业领域。硕士论文也是标志着一位学者成长发展的中坚阶段，在学习掌握专业认知程度的同时，其论文也会反映出作者的专业积累、知识结构及其表达阐述能力。

近年来，国内许多音乐类出版社以单行本的方式出版过各种博士学位论文，针对一个专门的理论问题，或者针对一位作曲家的主要作品进行深入地研究，取得了较为丰硕的成果。而硕士论文，尽管其篇幅短小，却也针对一个相关课题进行了较为深入的阐述，它更像是“中篇小说”，能够将作者的观点以更简捷快速的方式传输到读者头脑中。

在这次我们编选的硕士论文当中，作者主要来源于中央音乐学院、上海音乐学院、中国音乐学院的作曲系和音乐学系，也有来自山东艺术学院、四川音乐学院等其他院校的音乐硕士，研究的角度分别有对西方作曲家的作品分析、中国民族音乐的流变、对中国作曲家的作品分析、音乐表演以及音乐专业综合理论研究。论文作者们提出一个个鲜明的学术观点的同时，通过一系列行之有效的研究方法，表现出每个人对于音乐学术问题各自不同的见解。我们还希望将论文的视角逐步扩大到与音乐相关的其他学科，借以起到传播学术信息、示范艺术实践的社会作用。

一个人所获得的学位往往只能显示其已经达到的知识层面和心智能力的程度，论文的

写作也只能显示出一个人的阶段性学术成果。如果要想全面构建一个人合理的知识结构，就需要在实践当中不断地磨练、在广博的信息海洋中自由择取，发现适合自己的研究领域，才能利于做出相应的成绩。恩格斯说过："理论思维仅仅是一种天赋的能力。这种能力必须加以发展和锻炼，而为了这种锻炼，除了学习以往的哲学，直到现在还没有别的手段。"

这套音乐硕士学位论文集当中所反映出来的专业信息，也是当前学术界所多为关注的方方面面。在不断得到反馈意见、努力于更加成功作为的同时，相信在我们的年轻学子当中会产生越来越多、质量上乘的学术研究成果。希望能够借以促进整体社会的文明程度，有利于人文学养的提升。

——姚恒璐

目 录
Contents

巴托克《小宇宙》中的复调多元化风格 …… 董海莹 1

第一章 纯自然音体系的复调音乐…… 4
第二章 多调式半音体系的复调乐曲…… 17
第三章 新的旋律半音体系的复调乐曲…… 46
第四章 特殊调式音阶的复调乐曲…… 57
第五章 无调性复调乐曲…… 65
第六章 横向与纵向双重结构的复调乐曲…… 67

在情感与理智中寻求平衡
——凯佳·萨利亚霍《梦之镰型翅膀》长笛协奏曲创作技法分析…… 方 健 81

第一章 作品结构总体论述…… 86
第二章 从递增到递减渐变手法的综合运用《前奏曲》……92
第三章 固定反复音高 / 核心音调 / 复调思维《鸟的花园》 …… 101
第四章 固定律动特征与递增到递减的力度结构《另一条河》…… 106
第五章 两种主导动机的发展思维《鸟的舞蹈》…… 109
第六章 再现思维与固定低音《鸟，一个附属的卑微者》…… 112

变奏中的变奏——从“帕格尼尼现象”看传统与创新 …… 韩昕桐 119

第一章 帕格尼尼第二十四首随想曲…… 121
第二章 手法、曲式、体裁…… 125
第三章 作品的变奏形式…… 129
第四章 变奏之间的比较研究…… 158

罗奇伯格第二交响曲 …… 杨斑斑 173

第一章 1950 年代美国十二音音乐的发展回顾 …… 178
第二章 罗奇伯格的十二音创作实践和相关理论…… 183
第三章 《第二交响曲》的序列设计及使用 …… 192
第四章 以传统思维为基础的整体写作…… 201

布里顿三部大提琴作品的创作技法研究 …… 张 培 251

第一章 作曲家的创作生涯…… 253
第二章 C 大调奏鸣曲（Op.65）创作技法研究 …… 255
第三章 大提琴交响曲（Op.68）的创作技法分析 …… 269
第四章 结论与兼论…… 308

莱蒂主题的过程分析法…… 鲁 立 313

第一章 “主题的过程”分析法之学理剖析 …… 319
第二章 “主题的过程”分析法在今天 …… 350

巴托克《小宇宙》中的复调多元化风格

□董海莹

摘　要：巴托克（Bela.bartok,1881—1945）是20世纪极富个性与创造力的匈牙利作曲家、音乐理论家、钢琴家。他在音乐史上具有举足轻重的地位，纵观巴托克的生平，并研究其作品，处处可见其在作曲技法方面，孜孜不倦地进行着广阔而深远的探索与创新，以娴熟、高超的技巧将传统与现代，匈牙利民族风格与西方技法融会贯通,创作出大量具有经典性的音乐作品。归纳出具有严谨逻辑的作曲技法理论，对20世纪现代音乐的创作与教学做出了巨大的贡献。

本文是将巴托克《小宇宙》曲集中的复调乐曲，依据其音阶材料、调性布局，乐曲逻辑结构，复调技法等方面分为六个具体课题进行分析与研究。第一个具体课题为纯自然音体系的复调乐曲的研究。巴托克在这一部分作品中充分运用了多种自然音调式作为音阶基本材料，旋律线条简洁流畅，调性、调式清晰明确，体现出鲜明的民族风格与气质。第二个具体课题为多调式半音体系的复调乐曲的研究，这一体系是巴托克创立的。第三个具体课题为新的旋律半音体系的复调乐曲的研究。巴托克运用两种方法创造出这种新的旋律半音体系。这两章的乐曲表现出一种独特而新颖的风格特点。

第四个具体课题为特殊调式音阶的复调乐曲的研究。第五个具体课题为无调性复调乐曲的研究。这两个章节中的每一首乐曲都有各自的形式与结构。第六个具体课题为横向与纵向双重结构的复调乐曲的研究。这一章节中的乐曲运用的是双重结构来发展音乐，纵向结构为一些固定的音程、和弦，横向结构则是由复调思维形成音乐的运动与发展。

通过以上内容的研究与分析，充分显示出巴托克在《小宇宙》曲集中的多元化复调风格，在微观与宏观上都得以体现。其民族风格与现代作曲技法的结合，对今天的作曲学生、年轻作曲家仍有重要的启

示作用，无论从创作观念到复调技法，都值得我们借鉴学习。

关键字：巴托克　复调　多元化风格　纯自然音体系　多调式半音体系　新的旋律半音体系　特殊调式　无调性　横向与纵向双重结构

绪　论

巴托克（Bela-Bartok，1881—1945）是20世纪极富个性与创造力的匈牙利作曲家、音乐理论家、钢琴家。他在音乐史上具有举足轻重的地位。纵观巴托克的生平，并研究其作品，处处可见其在作曲技法方面，孜孜不倦地进行着广阔而深远的探索与创新，以娴熟、高超的技巧将传统与现代；匈牙利民族风格与西方技法融会贯通，创作出大量具有经典性的音乐作品。归纳出具有严谨逻辑的作曲技术理论，对20世纪现代音乐的创作与教学产生了巨大的影响。

巴托克1881年出生于匈牙利托伦搭省的纳吉森特米克罗什（现名圣尼古拉·马雷，属罗马尼亚），此地的典型特点是多民族地区，各个民族具有其独立的语言和风俗，互不干扰。巴托克早在其孩童时代的乡村音乐会上，便接触到了不同民族的民间音乐。巴托克在音乐方面的启蒙得益于其母宝拉，9岁开始作曲，10岁创作标题钢琴曲《多瑙河》描写多瑙河的流水，11岁时在慈善音乐会上初次登场，显示出超人的音乐天赋。然而由于幼年丧父，母亲为了让巴托克受到良好的教育，不得不辗转好几个城市，而巴托克无论在哪所学校学习，都以优异的成绩减免学费，减轻慈母的负担。

1899年，由于对民间音乐的兴趣和重视，已有一定创作能力的巴托克放弃了维也纳音乐学院的奖学金，而选择了布达佩斯音乐学院，以便更好地研究民间音乐。钢琴师从托曼·伊什特万教授；作曲师从科斯勒·亚诺什教授。作曲风格受到勃拉姆斯、瓦格纳、李斯特的影响，作有《科树特交响曲》，并且仍在继续寻找创作发展的方向。1902年，巴托克聆听了德国作曲家理查·斯特劳斯的《查拉图斯特拉如是说》，在埋头研究施特劳斯这部总谱时，对匈牙利产生的政治思潮，艺术领域也积极响应参与。此两者将巴托克的注意力引向了匈牙利的民间音乐研究。

巴托克曾这样说过："那些被误以为是民歌的匈牙利曲调（这事实上是一些或多或少流于平庸的、广泛流传的创作歌曲而已）的确很少使人感到兴趣。因此，我于1905年转而探讨人们此前根本还不知道的匈牙利民间音乐。"（引自人民音乐出版社《巴托克论文书

信选》第 245 页）因而从 1905 年开始，巴托克与另一位匈牙利著名音乐家佐尔丹·柯达伊合作，开始收集和研究民歌的工作。最初，巴托克只涉及匈牙利的农民音乐，后来采风扩展到罗马尼亚、捷克和斯洛伐克、保加利亚、鲁塞尼亚、塞尔维亚，足迹遍布整个东欧地区，甚至阿拉伯、土耳其地区。并在柯达伊的帮助下，将数量庞大的民谣加以归类整理。他一生收集和整理了东欧及阿拉伯民歌近万首，对他的创作风格产生了巨大的影响。

巴托克凭借西方严谨的音乐创作体系，采用东欧（甚至阿拉伯地区）民间流传的各种旋律风格；同时，用创新的技法，将音乐创作体系有机地融合，确立了巴托克具有强烈现代意识的独特风格。1940 年，由于匈牙利国内的政治局势，迫使巴托克背井离乡移居美国，在美国极为艰辛的生活情况下，巴托克创作了大量的经典作品，例如《乐队协奏曲》《第三钢琴协奏曲》等。1945 年，巴托克病逝于纽约西部医院。

巴托克的钢琴曲集《小宇宙》1926 年开始创作，是为钢琴教学而作，于 1939 年完成。全书共 6 册，153 首乐曲，按难度由浅而深的排列。人民音乐出版社出版的拉约什·莱斯瑙伊的《巴托克传》中巴托克自己对《小宇宙》有一番解说："《小宇宙》中有一首原来想作《简易钢琴曲九首》中的第十首，由于某种原因，我把它抽了下来。当时我已考虑写一些初级钢琴用的乐曲，但真正着手这项工作是在 1932 年夏天。第一卷第一部分写成后，我有机会拿它进行实验，1933 年，幼子彼得吵着让我们教他学钢琴。我做了一个大胆的决定，亲自教他——这在我是不寻常的，除了唱歌和技巧的练习外，我只给他《小宇宙》中的音乐。我希望《小宇宙》对他很有帮助。但是，我必须承认，我自己也从这次实验中学到不少东西……"

巴托克写作《小宇宙》首先是希望拓展、拓宽练习曲曲目，力求让学生在钢琴学习中视野开阔。不但完全掌握传统风格，也要学习一些新的音乐风格，熟悉现代乐汇，以便完善钢琴教学的内容。

《小宇宙》曲集中，据说有三首是民歌的原始旋律，其余皆为巴托克自己创作，但也极富民间风格，充分体现了他对于民族音乐的丰厚感情。20 世纪创新的作曲技法，在《小宇宙》中都有所体现，因此从作曲技术的角度，可以说《小宇宙》是"新音乐风格的集中展示，也是现代作曲手法的袖珍百科全书，每一首作品都闪烁着瑰奇的光彩。"（摘自桑桐著《巴托克〈小宇宙〉中双调式，复合调式与双调性乐曲分析》）对此，英国哈密施·麦恩著《巴托克》一书中，也有过同样的论述："这个选集也是了解巴托克创作世界的关键。他音乐的所有方面，都化为最赤裸的基本要素。"

本文所研究的课题是巴托克《小宇宙》曲集中所有复调性乐曲。这些复调乐曲具有多种风格特征，本文依据音阶材料，调性、复调技巧等方面分为以下内容进行研究：一、纯自然音体系的复调音乐；二、多调式半音体系的复调乐曲；三、新的旋律半音体系的复调

乐曲；四、特殊调式音阶的复调乐曲；五、无调性复调乐曲；六、横向与纵向双重结构的复调乐曲。

第一章　纯自然音体系的复调音乐

第一节　多种自然音调式的运用

众所周知，自 17 世纪至 19 世纪末，音乐的各个层面基本上都建立在严格的大小调体系中，调性体系作为一种强有力的组织力量贯穿在各类作品中。虽然浪漫派后期的某些作曲家为了摆脱具有古典音乐特征的大小调体系，重新开始使用纯自然音调式（即教会调式、中古调式），但从整个历史发展中看，当时的作曲家不能完全摆脱传统大小调思维的影响，而将一系列纯自然音调式划分为“大调型”与“小调型”两类，这是近现代化了的自然音调式。20 世纪以来，许多作曲家（尤其是民族乐派），充分运用了多种自然音调式，但这并不是历史的倒退，而是在新的历史背景下，将调式思维加以开拓与扩展。

本章所指的自然音调式，包括大调、多利亚调式、弗里几亚调式、利底亚调式、混合利底亚调式、小调、罗克里亚调式及五声调式。巴托克在《小宇宙》曲集中运用这些纯自然音音阶材料创作的作品，用音简洁单纯，调性、调式一目了然，体现出一种全新的风格和气质，既纯朴自然，又丰富灵动。《小宇宙》曲集中，一些乐曲的标题干脆就直接冠上调式名称。由此可见，巴托克在构思乐曲时，就对调式有了明确的指向和安排，有意识地将调式作为其创作技法的一个方面。

在六册《小宇宙》曲集中，巴托克运用纯自然音调式创作的乐曲占一定的比例，可以进行如下分类。其中运用大调式创作的复调乐曲有 No.27《切分音》、No.35《赞美歌》、No.38《断奏与连奏》、No.39《断奏与连奏》。运用多利亚调式创作的复调乐曲有 No.12《双手反向弹奏》、No.22《模仿与转位》、No.32《多利亚调式》、No.47《博览会》。运用弗里几亚调式创作的复调乐曲有 No.28《八度卡农》、No.34《弗里几亚调式》、No.46《渐强—渐弱》、No.129《交替出现》。运用利底亚调式创作的复调音乐有 No.24《牧歌》、No.37《利底亚调式》。运用混合利底亚调式创作的复调乐曲有 No.26《反复》、No.30《下四度卡农》、No.48《混合利底亚调式》、No.76《三声部》、No.84《游戏》。运用小调创作的复调乐曲有 No.36《自由卡农》、No.67《三度音程对单一声部》。运用五声音阶创作的乐曲有 No.78《五声音阶》。

在使用纯自然音调式音阶创作过程中巴托克力图简洁明了，每首乐曲，都有明确的调

性、调式，并散发出其独特的韵味。

巴托克在《小宇宙》曲集中有意识地运用各类音阶创作的复调乐曲，其中有五首直接将调式名称作为乐曲标题：No.32《多利亚调式》、No.34《弗里几亚调式》、No.37《利底亚调式》、No.48《混合利底亚调式》、No.78《五声音阶》。

本章所提到的复调乐曲，全部使用的是纯自然音调式音阶材料，个别几首的中段出现了向属方向的转调，但依然保持纯自然音调式结构。还有两首出现辅助性变化音，但依然未改变自然音调式基本结构。

第二节　复调结构

《小宇宙》全集中，很多乐曲都运用了各类复调技法进行创作。有运用传统复调技法的；有在传统技法上有所创新的；有巴托克自己独创的；有 20 世纪近现代作曲家创作的复调技法，而巴托克来运用、发展的。每首作品都有明确的技术特点，浓郁的趣味性。

现按复调结构，分为如下几类，加以研究。

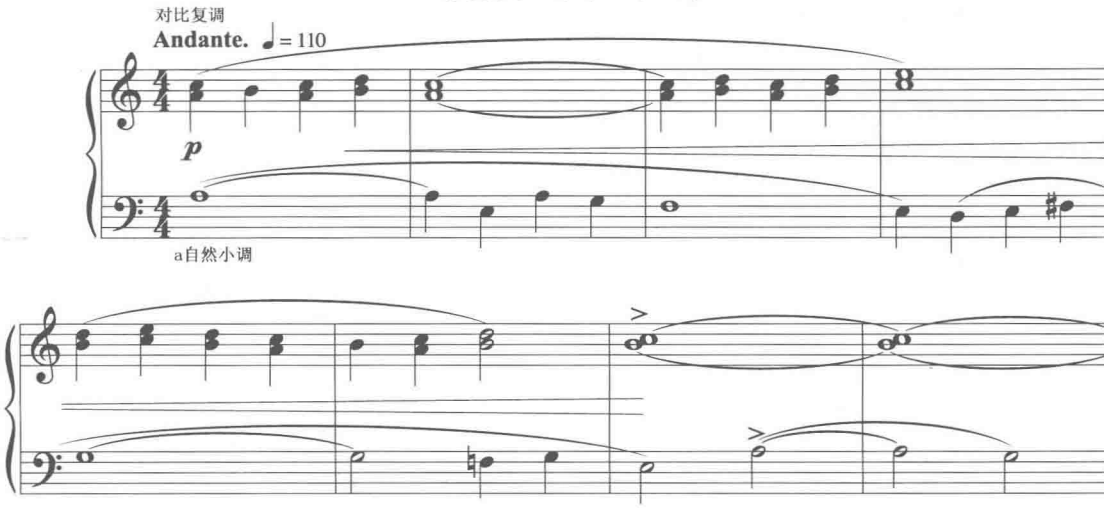
一、对比复调结构为主的乐曲

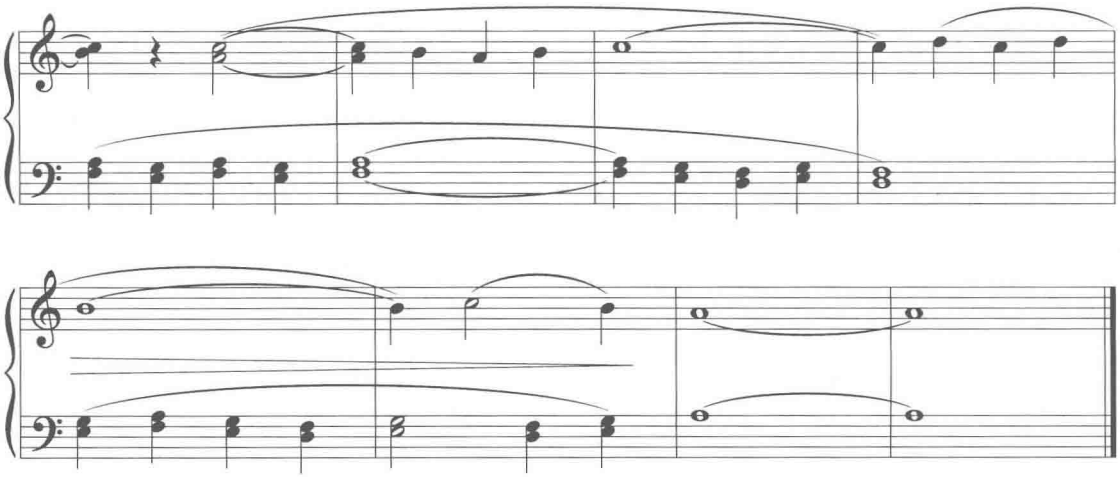
巴托克在《小宇宙》曲集中，运用自然音调式音阶创作的作品，以对比复调技法为主的乐曲有 No.27《切分音》、No.24《牧歌》、No.32《多利亚调式》、No.37《利底亚调式》第二段、No.34《弗里几亚调式》、No.67《三度音程对单一声部》、No.78《五声音阶》。

下面分析 No.67《三度音程对单一声部》。

谱例 2—1：No.67《三度音程对单一声部》

三度音程对单一声部





这是一首运用 a 小调创作的对比复调乐曲。平行三度的声部与另一声部的对位旋律形成反向与斜向进行，旋律此起彼伏类似节奏卡农。巴托克创作此曲时，特意将平行三度音程的旋律与单一声部的旋律形成音响色彩与厚度上的对比。前八小节三度音程的旋律在高声部，后八小节三度音程的旋律移至低声部，由原先的上厚下薄，转换为上薄下厚，两个声部前后呼应，产生一种和谐的律动感。

二、模仿复调结构为主的乐曲

由于模仿复调技法非常丰富，以模仿复调技法为主的乐曲，又可以细分为如下几种：

1. 严格卡农。

如：No.22《模仿与转位》。

本曲运用多利亚调式创作，是一首单纯的卡农曲，前八小节为上六度卡农，后八小节为下六度卡农，后八小节为前八小节“C”音为轴的倒影转位。

如：No.23《模仿与转位》。

本曲也是多利亚调式，是一首时间距离为两拍的八度卡农，运用八度二重对位手法进行发展。（4、5、6 小节是 1、2、3 小节的声部转位；第 10、11、12 小节是 7、8、9 小节的声部转位），手法简洁，前后呼应。

如：No.26《反复》。

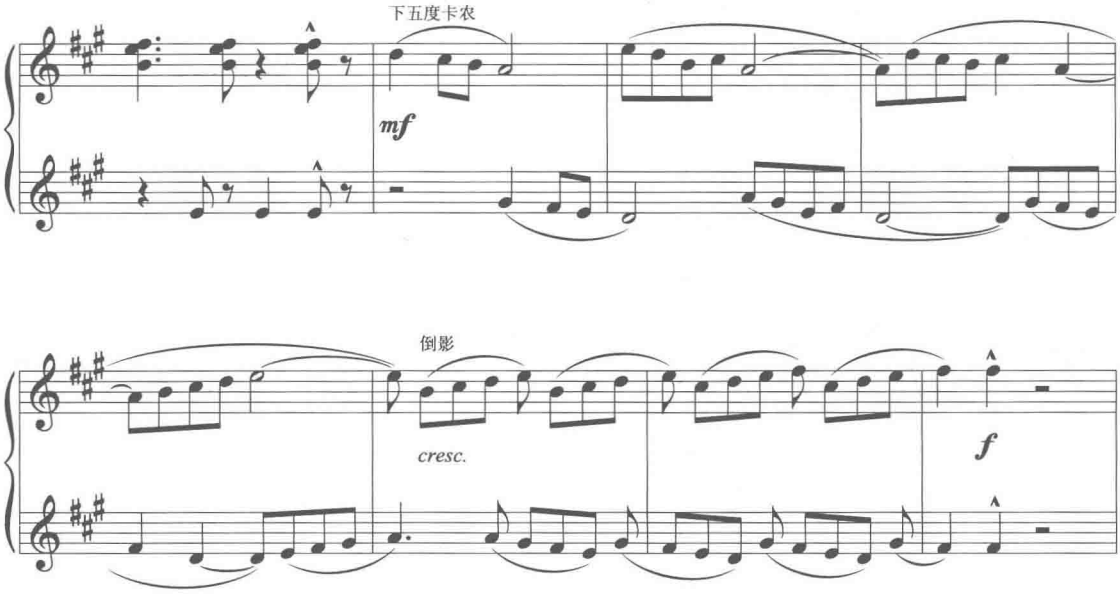
这首乐曲的前十一小节为严格的下十一度卡农，结尾四小节运用对比手法，结束句终止于主属两音。

如：No.28《八度卡农》。

此曲为下八度卡农。No.30《下四度卡农》此曲为下四度卡农，No.31《卡农式小舞曲》此曲为下八度卡农，两次卡农时间距离由四拍靠近为二拍，手法自然，音乐流畅。No.39《断奏和连奏》此曲为 F 大调的严格卡农，前三小节为时间距离相隔一个小节的下八度卡农，

之后时间距离靠近为两拍。

谱例 2—2：No.84《游戏》13–20 小节



上例 No.84《游戏》的 14—17 小节，为下五度严格卡农。

2. 自由卡农

模仿声部有个别音或个别节奏与原形稍有差异，但丝毫不影响卡农曲的特点。

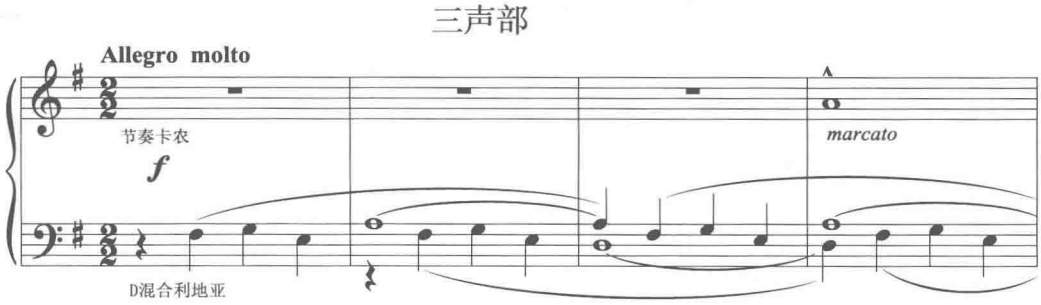
如：No.35《赞美歌》这是一首 C 大调的卡农曲，虽然在模仿关系中，节奏变化较多，但仍不失原形的基本形态。

如：No.36《自由卡农》，这是一首 e 小调八度卡农曲，节奏、音高有些许变化。

3. 节奏卡农

20 世纪复调音乐中，节奏的思维大大开阔，节奏的地位提高到了前所未有的高度，甚至摆脱了节奏必须依附于旋律线方能存在的传统观念，赋予节奏以主导音乐作品的结构作用。节奏卡农即是在早期复调技巧基础上形成的卡农技巧之一。

谱例 2—3：No.76《三声部》



marcato

这首乐曲由 D 混合利地亚调式创作而成。全曲为三个声部，1—10 小节下两个声部之间为典型的节奏卡农，11—18 小节，下两个声部转为上两个声部，依然是节奏卡农。第三个声部与之形成对比。虽然节奏的模仿性非常明确，但在旋律结构的发展中也有其自身的严谨逻辑性。11—14 小节转向 D 利地亚调式，是在模仿中形成的，之后转回 D 混合利地亚调式。

4. 倒影卡农

巴托克在《小宇宙》曲集中，运用纯自然音调式创作的乐曲里，运用倒影卡农技法的乐曲及乐曲片段非常多，其中有同步倒影、倒影模仿等，举例如下：

谱例 2—4：No.38《断奏和连奏》

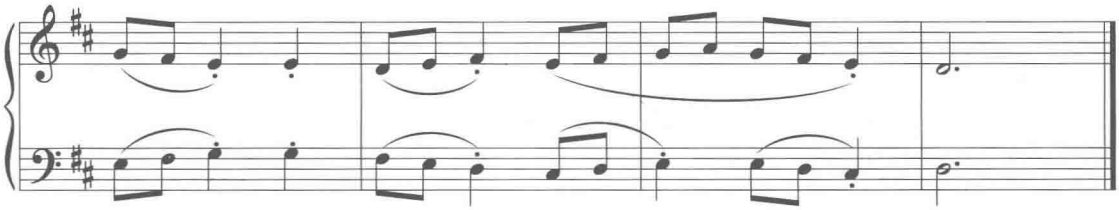
断奏和连奏

D大调，同步倒影

Moderato ♩=96

f

II级音为轴

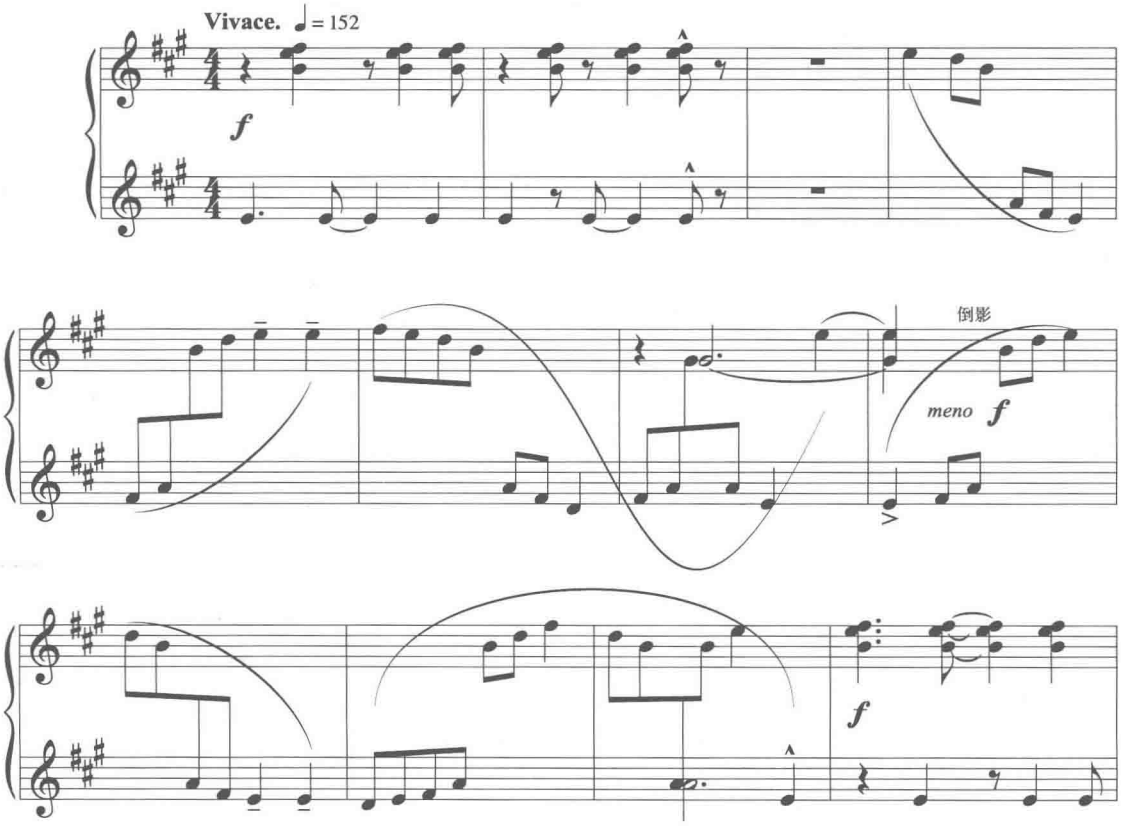


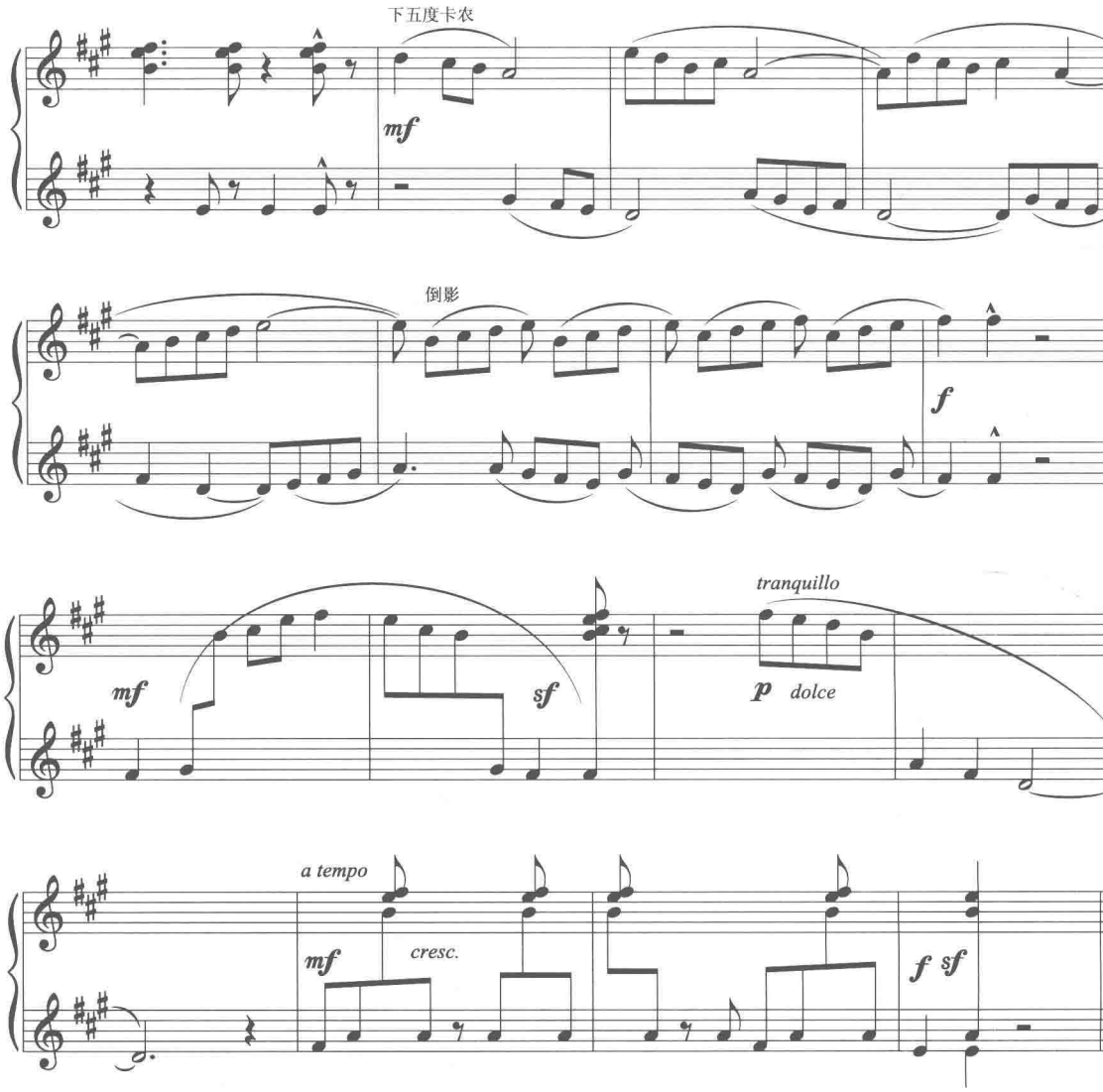
上例全曲为 D 大调，共八小节，非常有趣。运用同步倒影手法，（两个声部无时间距离，而是以相反的方向同步进行），形成对称效果，调号的写法恰好与同步倒影的旋律线条方向一致，形成视觉上的对称。前三小节为严格的同步倒影，第 1、2 小节以Ⅱ级音为轴，第三小节以Ⅲ级音为轴。后 5 小节是倒影手法与平行三度手法交错，高低声部节拍几乎完全一致，节奏同步。

如：No.12《双手反向弹奏》，这首乐曲是 d 多利亚调式的同步倒影卡农。主音 D 也是倒影的轴音。第一乐句（1—4 小节）与第二乐句（5—8 小节）是同样材料的重复，（9 小节）之后，是动机进一步发展。第 13 小节是再现。

谱例 2—5：No.84《游戏》

游戏





上例 No.84《游戏》片段中，从下五度卡农发展出倒影卡农。

本章所分析的各首乐曲，除了个别几首乐曲是单纯的运用了一种复调技法。多数乐曲是多种技法并存、交织出现，塑造出一个个简洁而生动的音乐形象。

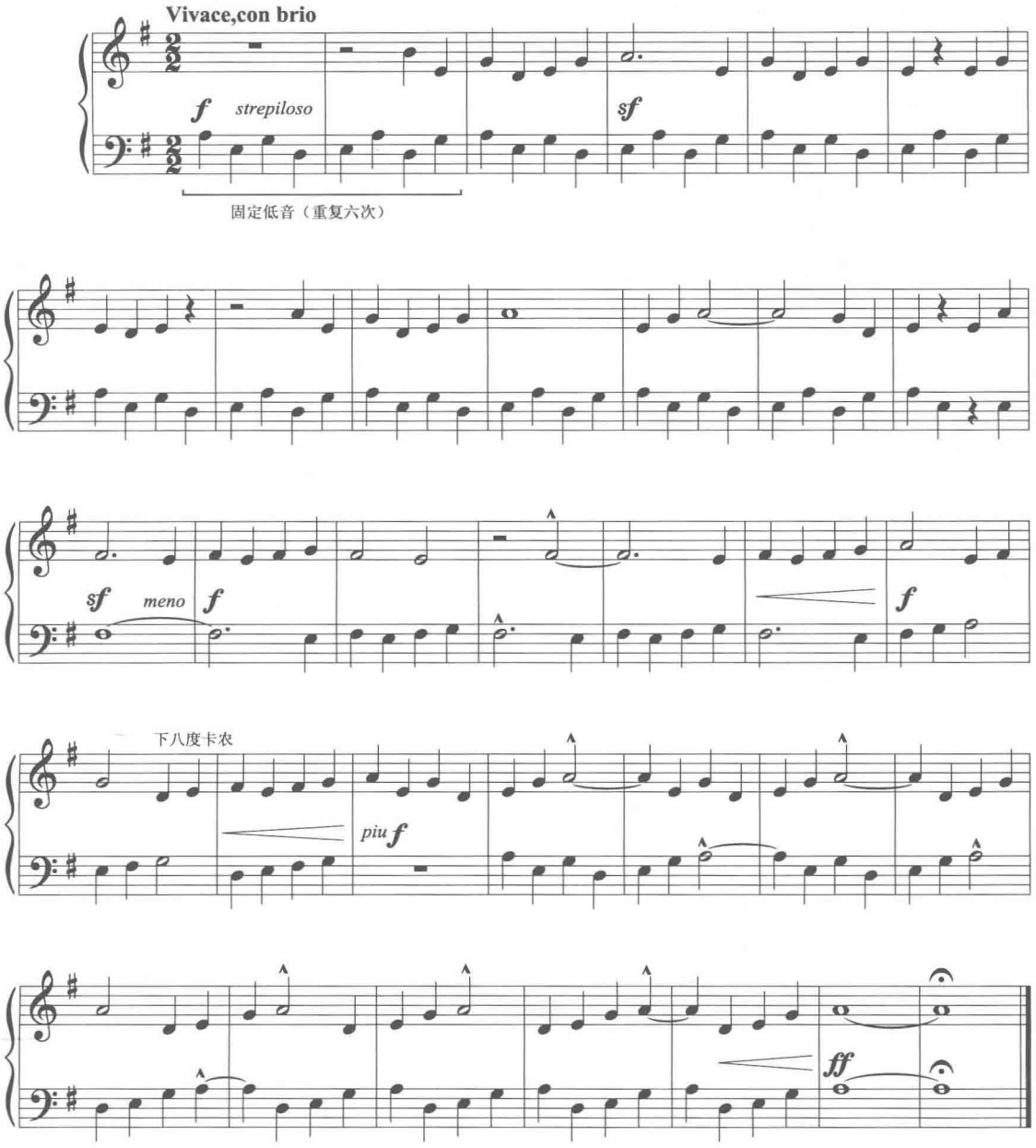
第三节　复调形式

在巴托克运用纯自然音调式创作的复调乐曲中，除了运用对比、模仿等复调技法来创作乐曲，还运用了多种传统的、西方早期的复调音乐形成来创作一些独立的复调乐曲，具有鲜明而丰富的体裁特征。如运用 Osinato 原则创作的乐曲，具体形式为：

一、固定低音变奏

谱例 2—6：No.47《博览会》

博览会

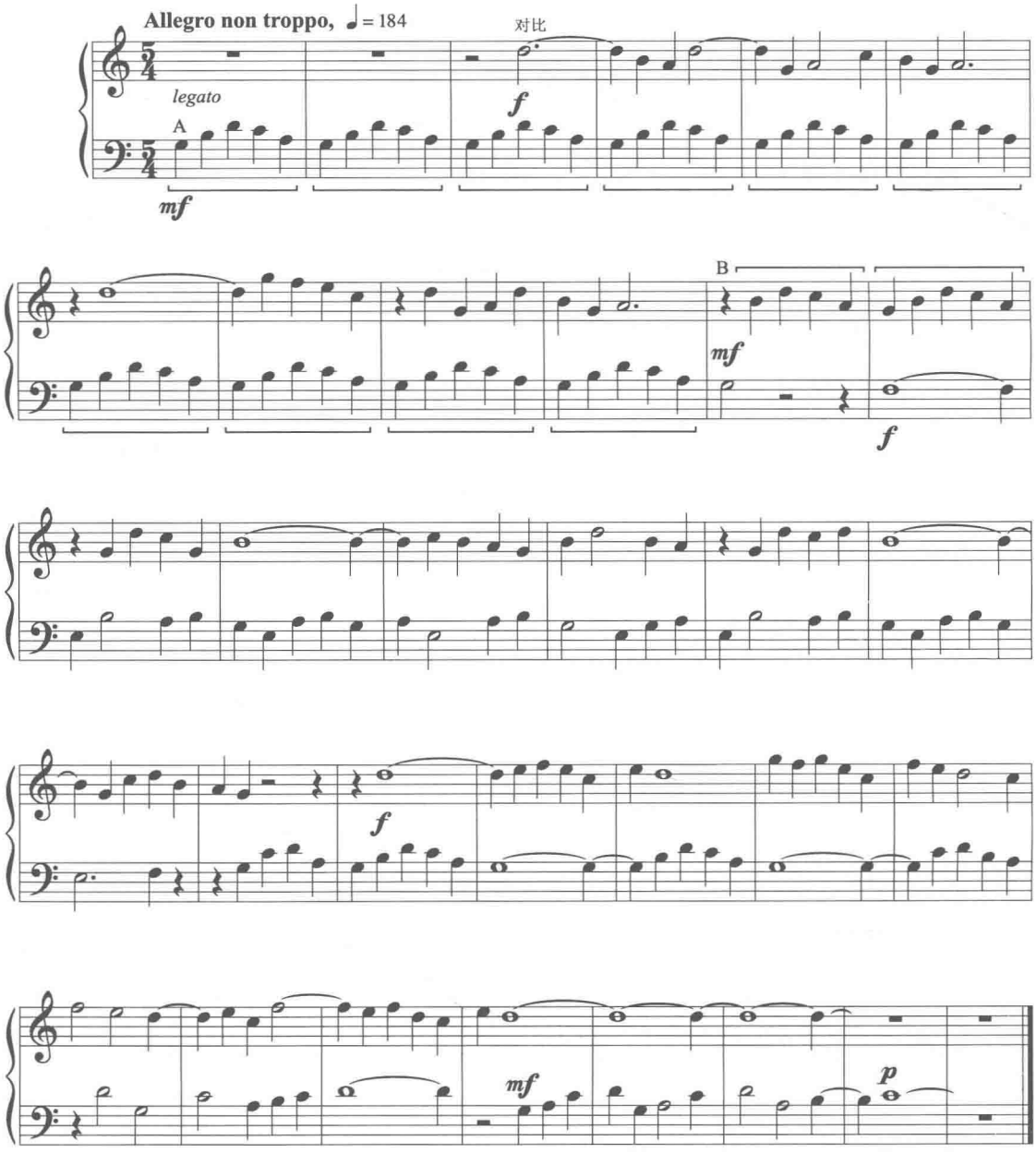


上例全曲由 a 多利亚调式写作，运用固定低音的原则进行创作，使整首乐曲洋溢在活泼、热烈、兴奋的气氛中。全曲共分为三个部分：第一部分（1—13 小节）低声部是由四个音构成的两小节固定低音，重复六次，高声部旋律的特点与低声部有共通之处，是由低

声部派生出来的；第二部分（13—22 小节）是下八度卡农，类似 ♯F 罗克利亚调式；第三部分（23 小节—结束）为再现段，从高声部开始的下八度卡农，调式回到 a 多利亚。整首乐曲的音色变化，音乐氛围的转换，是由强烈的调式色彩对比出来的。调号为改变但调式的中心音改变，色彩也随之产生变化，这是一种发展的手法，没有脱离调式根基，只是为了制造不稳定性与动力性。

谱例 2—7：No.48《混合利地亚调式》

混合利底亚调式

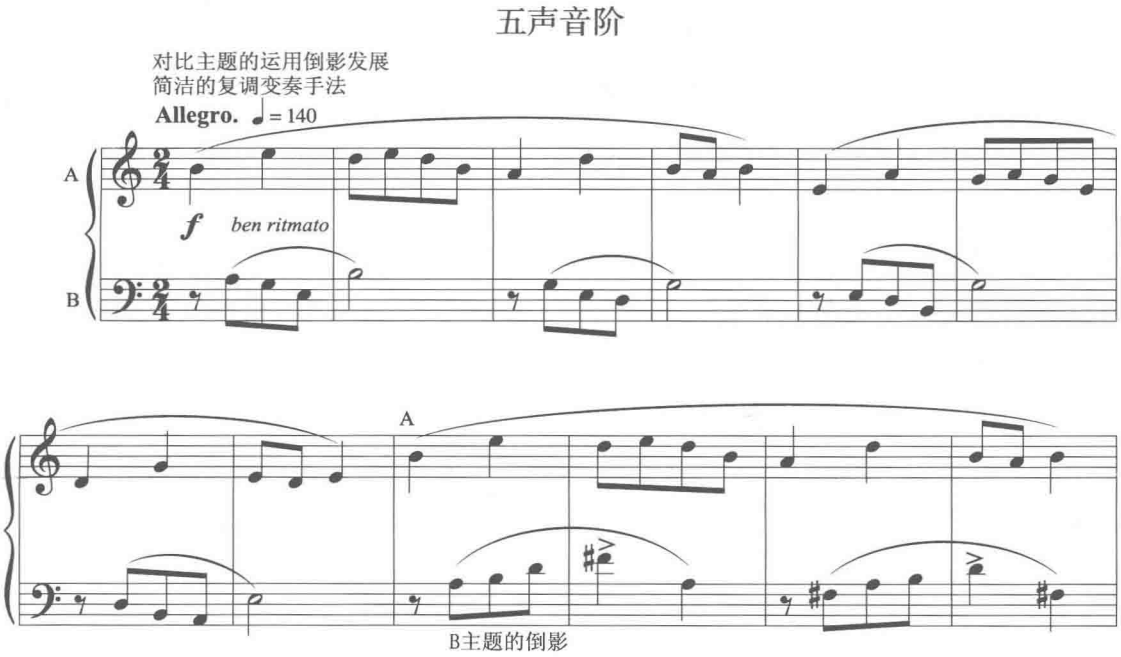


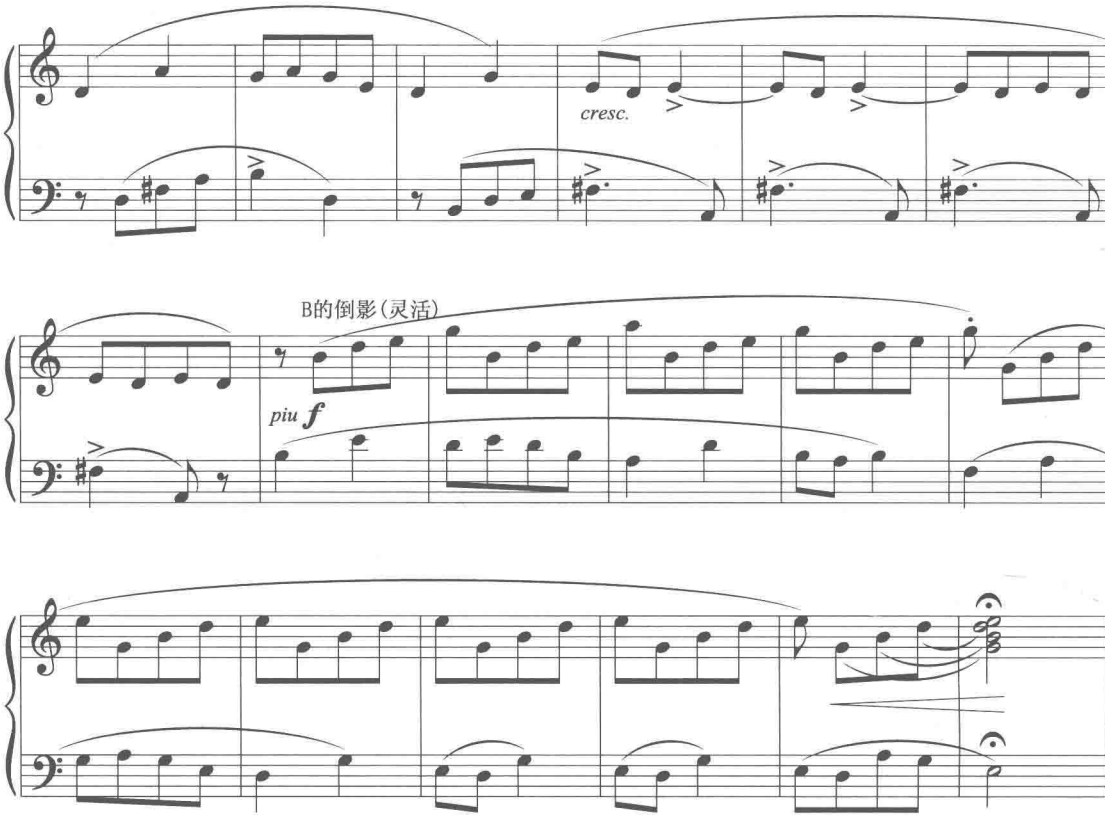
这是一首运用 G 混合利地亚调式创作的对比复调乐曲。全曲分为三个部分：第一部分（1—10 小节），低声部有一小节长度的固定低音，共出现十次，固定低音由主音开始，重复十次之后，落在主音结束，显示了明确的混合利地亚调式结构和调性主音；第二部分（11—20 小节）将固定低音移至高声部发展，低声部是新的对比旋律；第三部分（21 小节—曲终）为变化再现，固定低音旋律化，高声部旋律也相应进行变化；乐曲最后结束在属音上，产生余音缭绕的效果，增添无穷的回味。

整首乐曲对位技巧严谨，巴托克运用作曲技法，发展出全曲。我们称为“固定低音”原则，这是一个传统的作曲技法和传统的作曲原则。通常都以低声部为主体，但“固定低音”不是一个绝对的概念，虽然主体在低声部，但并不是每一次都在低声部出现，也可以在另外任一声部出现。例如：巴赫的帕萨卡利亚里的固定低音，中段发展时也转到上方，下方则换了一个新的对位旋律，完全符合音乐的发展逻辑。本首乐曲的三个部分，固定低音在下声部、上声部各出现一次，再现时产生节奏变化，主音时值延长，既强调了调性中心，又产生了细腻的变化。因而，此曲运用了复调变奏的原则，类似一个非常简洁的复调变奏小曲。

二、固定旋律变奏

谱例 2—8：No.78《五声音阶》





上例是一首 e 小调创作的对比复调乐曲。全曲分为三段：I 段（1—8 小节）为五声音阶对比复调；Ⅱ段高声部旋律未变，低声部的对比旋律是 I 段低声部旋律的倒影发展；Ⅲ段将 I、Ⅱ段的固定旋律移至低声部，高声部对比旋律是 I、Ⅱ段对比旋律的灵活倒影。全曲结构简练，段落划分清晰明确，运用的复调变奏手法简洁明了。

三、固定节奏变奏

如：No.129《交替出现的三度音程》。

这是一首运用 e 弗里几亚调式创作的乐曲，巴托克在乐曲的标题上已经明确，三度音程是本曲构成模仿的基本元素。全曲分为两大部分，第一部分分为三段:I 段，三小节一句，共四句，上下声部各自附加平行三度音程，以对比关系结合，每一句的节奏型相同，但音是变化的，不被模仿的。这种技法在 20 世纪作为一种新技法来运用，其实早期复调形式中就出现过，称“等节奏”，即上下各自为固定节奏，但运用对比原则写成。Ⅱ段，类似展开段，三度音程依然是一个不变的因素，以小节数分句为：4 小节—3 小节—2 小节—3 小节—2 小节，在分句上，通过长度变化，制造出不同长度的分句气息，为不严格的倒影卡农，通过乐句小节数上的递减造成类似紧接段的效果。Ⅲ段，高声部节奏再现，低声部与之形成呼应。第二部分分为两段:I 段，前 6 小节为下八度卡农，后 6 小节旋律音级变化，

用十度二重对位手法形成上三度卡农;I 段的尾句末小节与二段的头句小节重叠,斜划乐句,形成倒影卡农；直划乐句形成同步倒影，并发展出四小节无终卡农。全曲极富趣味性，方法简洁，将三度音程为基本元素的特点发挥得淋漓尽致，使三度音程的调内模仿进行，自然而又有活力。

第四节　调性原则

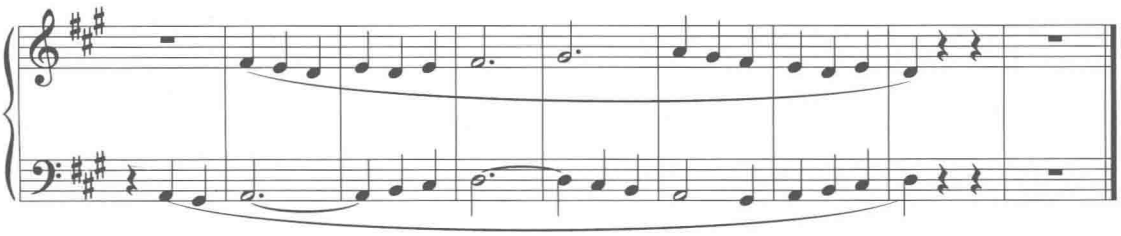
本章所研究的由自然音调式创作的复调乐曲中，每一首乐曲都具有简洁、清晰的调式结构。巴托克创作时，对每首乐曲调性的建立，既继承了传统复调技法中确立调性的种种手段，又有所突破，灵活而富有创造性地运用 20 世纪比较开阔的调性确立原则，摆脱了全曲的和声功能性。在不排斥传统的前提下，有所突破，以符合每首乐曲的风格。现将确立调性的方法分两个方面加以论述。

一、乐曲终止形成的构成

本章所研究的各类复调乐曲，其终止形式有如下几种类型：

1. 导音与主音上方二级音反向进入主音终止，确立调性中心音

谱例 2—9：No.24《牧歌》后 9 小节



这是一首运用 D 利地亚调式创作的对比复调乐曲。全曲分为三段：I 段，（1—7 小节）清晰地显示了利地亚调式的特征，结束于主音；Ⅱ段（7—15 小节）调式结构发生变化，具有 ♯f 小调的特征；Ⅲ段，回到 D 利地亚调式，中段与前后两段形成调式上的色彩变化，全曲旋律清新明朗。终止时，（见谱例 2–9）调式音阶的导音向上，Ⅱ级音向下，反向进入调性主音，明确了调性的中心音。

2. “毕卡蒂三度”原则的运用

“毕卡蒂三度”原则早在巴赫的复调作品中就有运用。即乐曲的整体调性的主和弦为小三和弦，但终止式停在大三和弦上。下面分析两首乐曲说明。

如：No.32《多利亚调式》。

这是一首运用 d 多利亚调式创作的对比复调乐曲，为了强调多利亚的调式色彩，低声部的旋律对主音“D”给以特意的强化，最后自然地停在 I 级大三和弦上。

如：No.71《三度音程》。

这是一首运用 d 小调创作的复调乐曲，上下声部都附加三度音程，融合了八度、十度二重对位。全曲分为三段：I 段上下声部都具有模仿的特点；Ⅱ段以同步倒影为主，个别节奏变化；Ⅲ段是发展式结束段，有一些展开式的半音相撞，B 音与 ♭B 音，构成音型化的半音相撞，结尾出现属音，D—T 非常明确。三个段落都结束于主音 D 大三和弦上。

从复调技巧来看，本乐曲是 No.67《三度音程对单一声部》的进一步训练与丰富。No.67 是三度对单一声部旋律；No.71 是三度对八度的旋律。两声部的音响平衡，占的比重也相同，四条旋律既有许多相似之处，又各自成为一个相对独立的完整旋律线条，四条旋律并置，叠加在一起，形成独特的色彩趣味。

3. 结束于属音上的终止式

乐曲有明确的音阶材料及调性中心音，只是在全曲终止时，停在属音级上，但丝毫不影响调性结构的明确性。

本章所分析研究的复调乐曲中，有三首为此类终止式。

如：No.37《利地亚调式》。

这是一首运用 F 利地亚调式创作的复调乐曲。分为两段：一段，以模仿复调为主，时间距离为 4 小节的高八度卡农。中间有小过度，Ⅱ段以对比复调为主，全曲终止于属音级上。

如 No.46《渐强—渐弱》。

根据标题，我们就可以知道这是一首训练力度变化的复调乐曲。由 ***pp—p—mf—f—mf—p—pp***，最后落在属音级上，与 ***pp*** 的力度相结合，产生虚无缥缈、逐渐消失的意境。终止式是根据乐曲的风格确立的。

如 No.48《混合利地亚调式》。

此曲终止时，也停在属音级上。

二、内部结构的调性发展

全曲的调号，音阶材料并未改变，只是在乐曲中段时，调性中心音发生变化，产生一种音乐色彩上的对应关系。

谱例 2–10：（见谱例 2—6 No.47《博览会》）

这首乐曲由 a 多利亚调式创作，中段为下八度模仿，上下声部都紧密围绕在 ♯f 音周围，使 a 多利亚调式向 ♯f 罗克利亚调式转换，这时调式色彩产生了强烈的变化，中段并没有离开调式最主要根基，只是为了制造不稳定性与动力性的一种乐曲发展手法。

如：No.71《三度音程》。

这首乐曲的调式音阶材料非常清晰，D 小调性非常明确。在Ⅲ段，低音出现 B 音，高声部卡农模仿时，使用的是 ♭B 音，这时上下声部频繁出现 B 音与 ♭B 音的碰撞，产生叮

当的风铃声。B 作为一个色彩音掺杂其中，音型化的半音碰撞，并不对调式、调性产生影响，只是一种意境的描绘，况且结尾时 D—T 的正格终止式，再次肯定了 D 为调性中心音。

本章所分析的复调乐曲，都是巴托克运用纯自然音调式音阶创作的。这些乐曲运用了多种复调技法及复调形式，既不排斥传统，又对传统进行了一定的突破，体现出一种全新的风格与气质。

第二章　多调式半音体系的复调乐曲

第一节　多调式半音体系的构成

多调式半音体系的构成是将不同调式的音阶材料加以综合而形成的自然音综合音阶，也被称作泛自然音音阶或合成音阶。自然音综合音阶中，标有升降记号的音阶，不是传统意义上的变化音级，而是自然音调式音阶中的自然音级。所以巴托克称这种包括半音音级的音阶为多调式半音体系。

多调式半音体系是建立在复调思维基础上的，不同调式的音阶不论是横向发展，还是纵向结合所出现的，由被综合进来的各种调式音阶形成的半音关系，都成为一个自然音综合音阶的统一体。因此多调式半音音阶中的半音不存在倾向性与解决的问题。在六册《小宇宙》曲集中，巴托克运用多调式半音体系的方法创作的乐曲，占有很大的比例，本章分析的乐曲如下：No.17《双手反向弹奏》、No.29《反向模仿》、No.33《慢速舞曲》、No.43《匈牙利风格》、No.50《小步舞曲》、No.51《波浪》、No.57《重音》、No.59《大调和小调》、No.60《带有持续音的卡农》、No.64《线和点》、No.66《分解和旋律》、No.70《旋律对双音符》、No.81《漫步》、No.86《两个大调五音列》、No.90《俄罗斯风格》、No.93《四声部》、No.94《童话》、No.96《颠簸》、No.101《减五度》、No.103《小调和大调》、No.105《小歌谣》、No.106《儿歌》、No.111《间奏曲》、No.117《布列舞曲》、No.118《9/8 拍三连音》、No.119《3/4 拍舞曲》、No.121《二声部练习曲》、No.128《农夫舞曲》、No.141《主题与倒影》、No.142《苍蝇日记》、No.148—No.153《保加利亚舞曲》。

巴托克创作《小宇宙》曲集时，运用了多种自然音综合音阶的组合方式。例如：同主音，不同调式的自然音综合音阶；同调式，不同主音的自然音综合音阶；不同主音，不同调式的自然音综合音阶；等等。在后面的章节中，我们就实际作品作详细、具体地分析。

第二节　复调结构

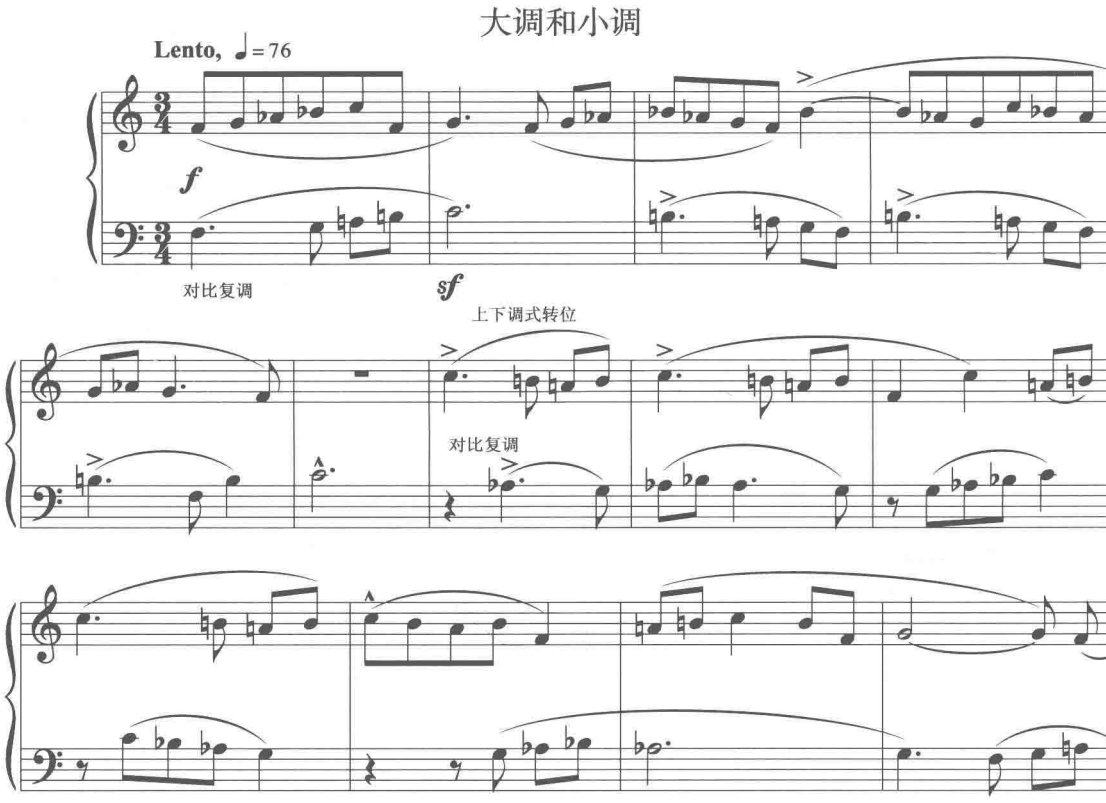
运用自然音调式综合音阶进行横向与纵向的结合，在复调结构中可以产生出许多新颖的对位形式。巴托克在《小宇宙》曲集中，运用多调式半音体系创作的复调乐曲，在自然音音阶的综合方面运用的方法也多种多样。而在这多种多样音阶综合方面，必定与复调结构紧密相连。下面是具体的分析研究。

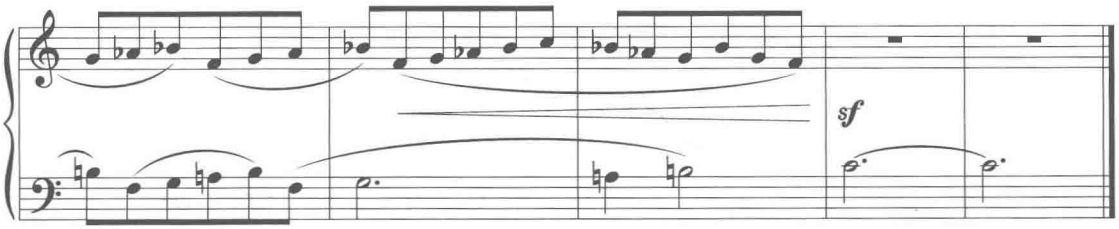
一、同主音、不同调式的自然音综合音阶的复调乐曲

二声部或多声部的复调结构中，运用多种调式加以合成的自然音综合音阶作为复调乐曲创作的音阶材料。多调式中的各个音级被分离在复调结构中横向线条、纵向结合以及纵横向变幻的连贯运动过程中，但其调性中心音是统一的。巴托克运用这类复杂多变的调式综合而形成的音阶进行创作的复调乐曲，如：No.17《双手反向弹奏》。

在这首乐曲中，既综合了 C 与 G 自然大调，又综合 C 与 G 利地亚调式，由此形成了包含有九个音的自然音综合音阶，于是出现了第 2 小节 ♯F 与 G，第 6 小节 ♯C 与 D 等不协和音的直接碰撞。这些半音是自然音综合音阶中的基本音级，不存在解决与倾向性的问题。本曲复调结构是同步倒影卡农。

谱例 3—1：No.59《大调和小调》



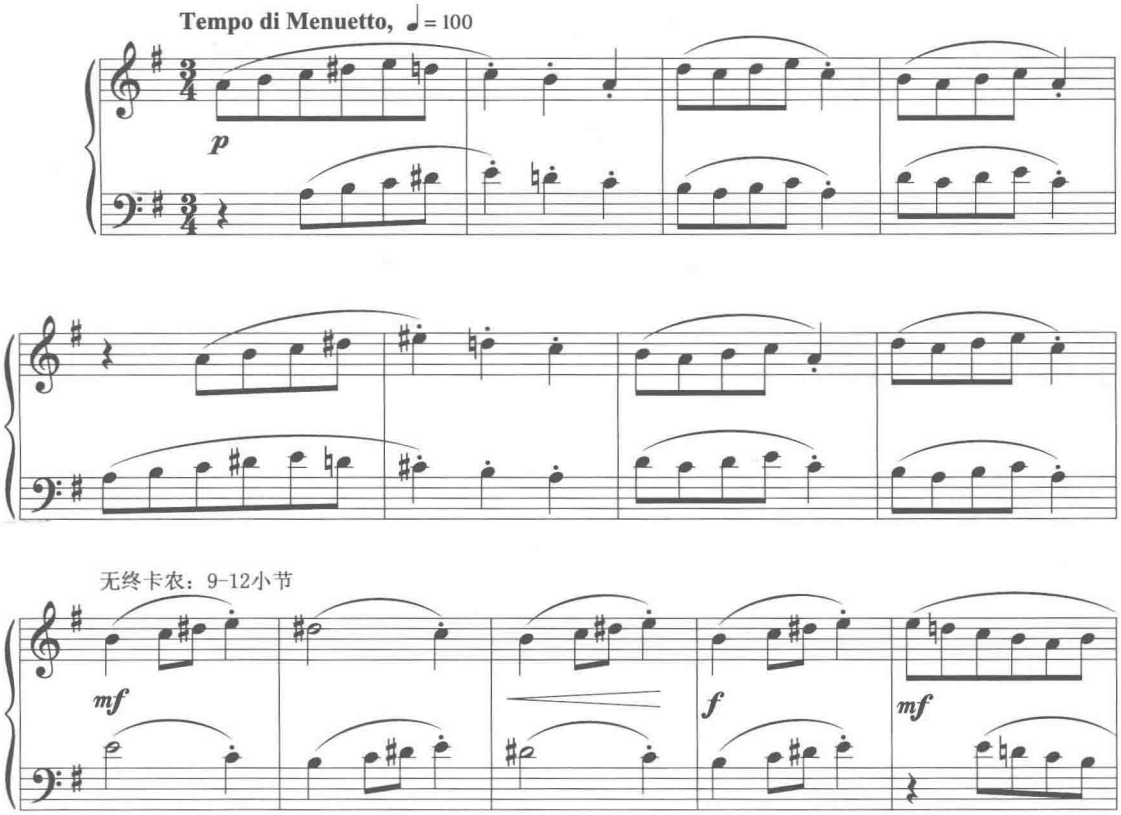


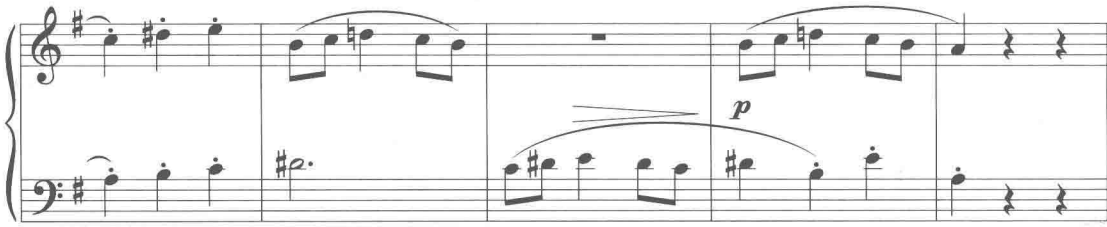
上例是《小宇宙》中 No.59《大调和小调》，这首乐曲的标题已显示该曲是由以 C 为主音的大调与小调两种音阶合成的自然音综合音阶。全曲可以分为三句，第一句（前 6 小节）运用对比复调结构，上声部为纯粹的小调音阶，下声部为纯粹的大调音阶，乐句最后进行到主音“C”，两个声部不但调式产生对比，旋律也产生对比；第二句依然是对比复调结构，大调音阶旋律转到上方，小调音阶旋律转到下方；第三句是上八度卡农，调式布局与第一句相同。这首乐曲最明显的特点是大调与小调中的Ⅵ级与Ⅶ级音形成的大小六度与大小七度的音程关系所产生的紧张与色彩对比，是自然音综合音阶所特有的。

这类同主音双调式的对位结构，其横向旋律由于调式是单一的，所以复调效果非常清晰明确。

谱例 3—2：No.50《小步舞曲》

小步舞曲





上例 No.50《小步舞曲》是一首以“A”为主音的乐曲，主要综合了大调音阶与利地亚调式音阶。乐曲的调号比较特别，只有一个“♯C”“A”主音在乐曲中占有明确的地位，自始至终运用主音上方Ⅲ级音构成的大三度，出现了不同的调式色彩，上行突出 A 利地亚调式，下行突出 A 大调，♯D 与 D 不停的交换交替，碰撞出不同的韵味。

No.81《漫步》，这首乐曲同样运用了包含有十二个音的自然综合音阶写作而成，调性主音为 G。整首乐曲都是以开头三小节为基本材料构成的卡农结构。第 1—3 小节为节奏卡农，第 4—7 小节为下八度卡农。第 8—14 小节是前七小节卡农的八度二重对位。第 15 小节开始运用了卡农模仿加以展开，是由不同调式构成的，之后又进行了一系列的变化，终止在 G 大调的主三和弦上。全曲中每一个临时升降记号均可找出其调式的来源，由此论证了这首乐曲运用的是典型的多调式半音体系。

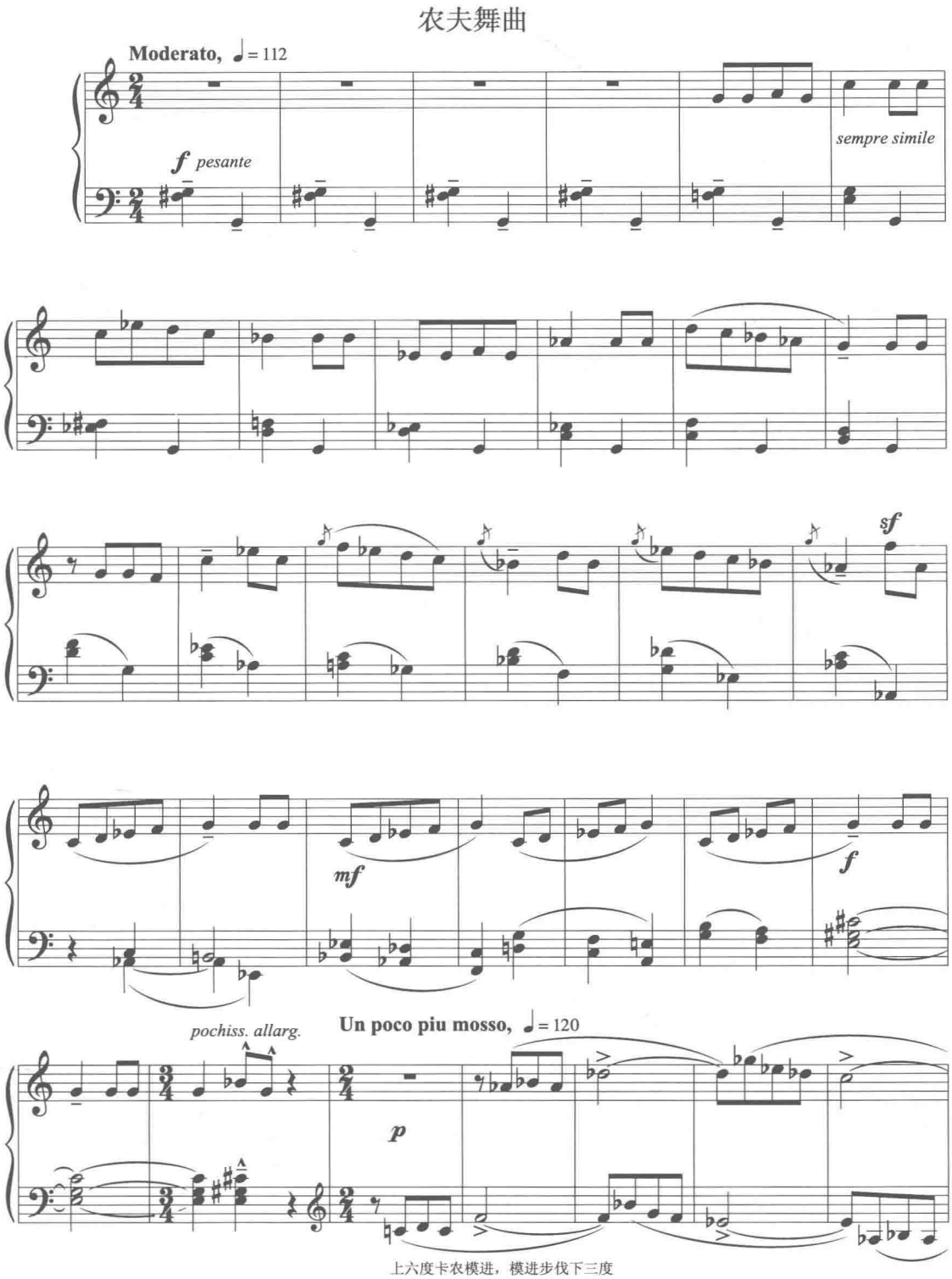
No.96《颠簸》，这是一首以“G”为主音的多调式自然音综合音阶复调乐曲，复调结构以卡农为主，中间运用同步倒影卡农及倒影变形卡农等手法。

No.106《儿歌》，这是一首以“♯F”为主音的多调式半音体系乐曲，以对比复调结构为主。

No.121《二声部练习曲》，这首乐曲由“D”为主音的自然音综合音阶创作而成，被综合进来的音阶非常丰富与多样，其构成方式既有横向线条在发展中的调式变化，又有纵向声部结合形成的调式对比。

从复调结构来看，本曲划分为三个部分：第一部分复调结构是同步倒影与下八度卡农。上下声部出现大量的二度碰撞，音阶上行与下行的同一音级都会有所变化，在音阶材料上，鲜明地体现了多种调式合成的自然综合音阶的特点。第二部分运用同步倒影卡农与自由卡农两种复调结构综合，调式在横向发展与纵向综合上加快了变化的频率，更进一步地体现了多调式半音体系的特征。第三部分，调式由“碎片”式结合向整块过度，高声部为 d 小调，低声部为 D 利地亚调式，运用卡农与固定低音两种结构。整首乐曲的调性非常清晰，第一音与最后一音的稳定性构成了明确的结构。致使全曲在旋律发展，声部对位结合中，出现了包含有十二个半音的多种调式综合的音阶，但丝毫不影响主音“D”的明确性。

谱例 3—3：No.28《农夫舞曲》



上六度卡农模进，模进步伐下三度

齐奏

mp *mf* *f*

poco a poco ritard.

对比复调

sff

dim.

Meno mosso, ♩= 82

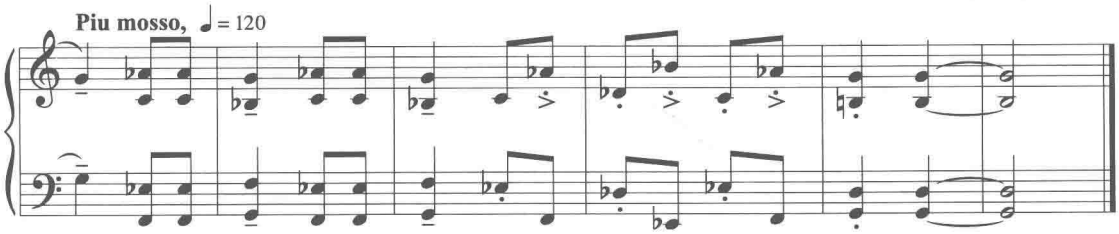
主题的变奏

p

accel.

cresc.

同步倒影

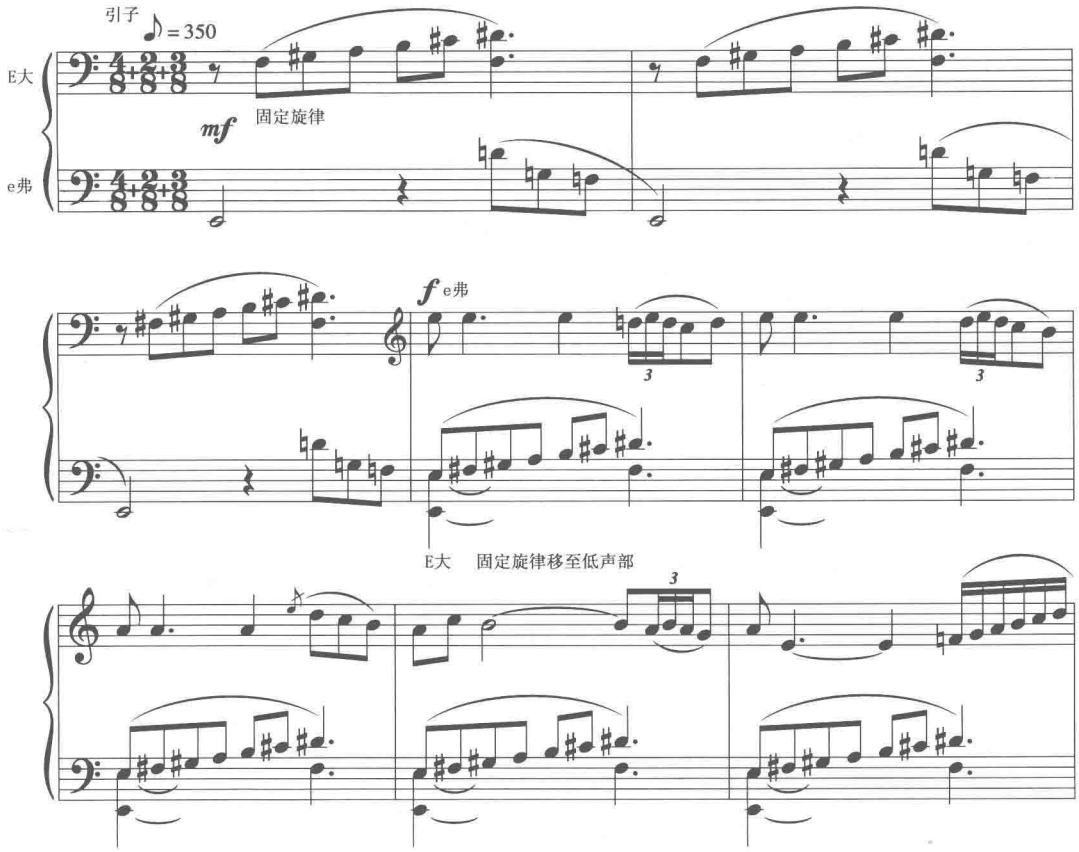


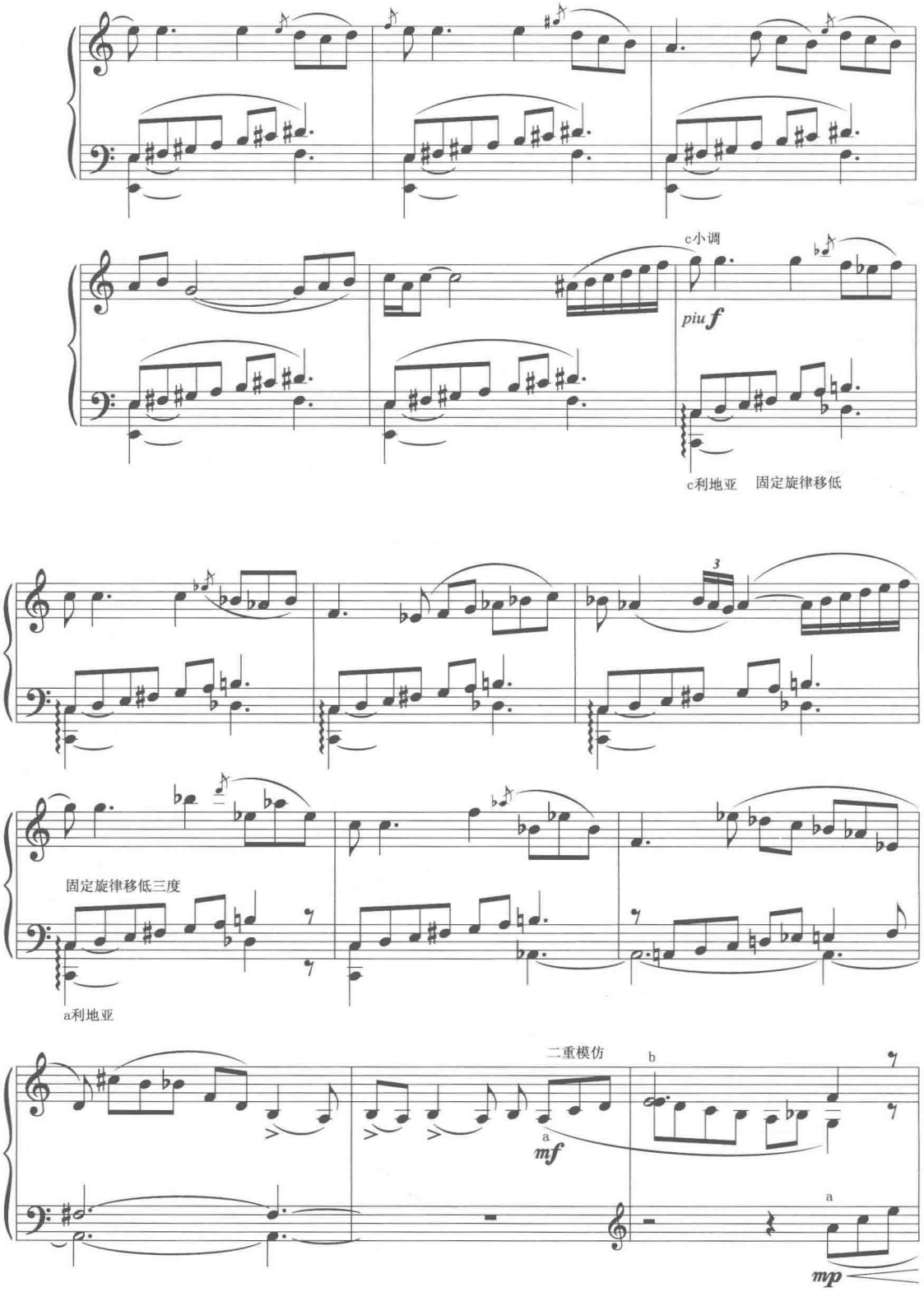
上例 No.128《农夫舞曲》是选用“G”为主音的自然综合音阶创作。第 28—45 小节中，前 13 个小节为自然音综合音阶构成的上六度卡农模进，模进步伐为下三度。在这段卡农中，出现了各类调式片段。纵向复调结构中产生了调性色彩的重叠，横向声部进行中出现各类调式的连接。其后是 5 小节齐奏，停在三全音关系的 ♭D 调上。第 46 小节调性回到“G”主音，复调结构为对比复调；第 51 小节开始是主题的变奏，上、下行依然出现“B”与“♭B”的对比；第 58 小节开始是二声部同步倒影，最后全曲统一在 G 大调的主三和弦上终止，再一次确立 G 为调性中心音的地位。

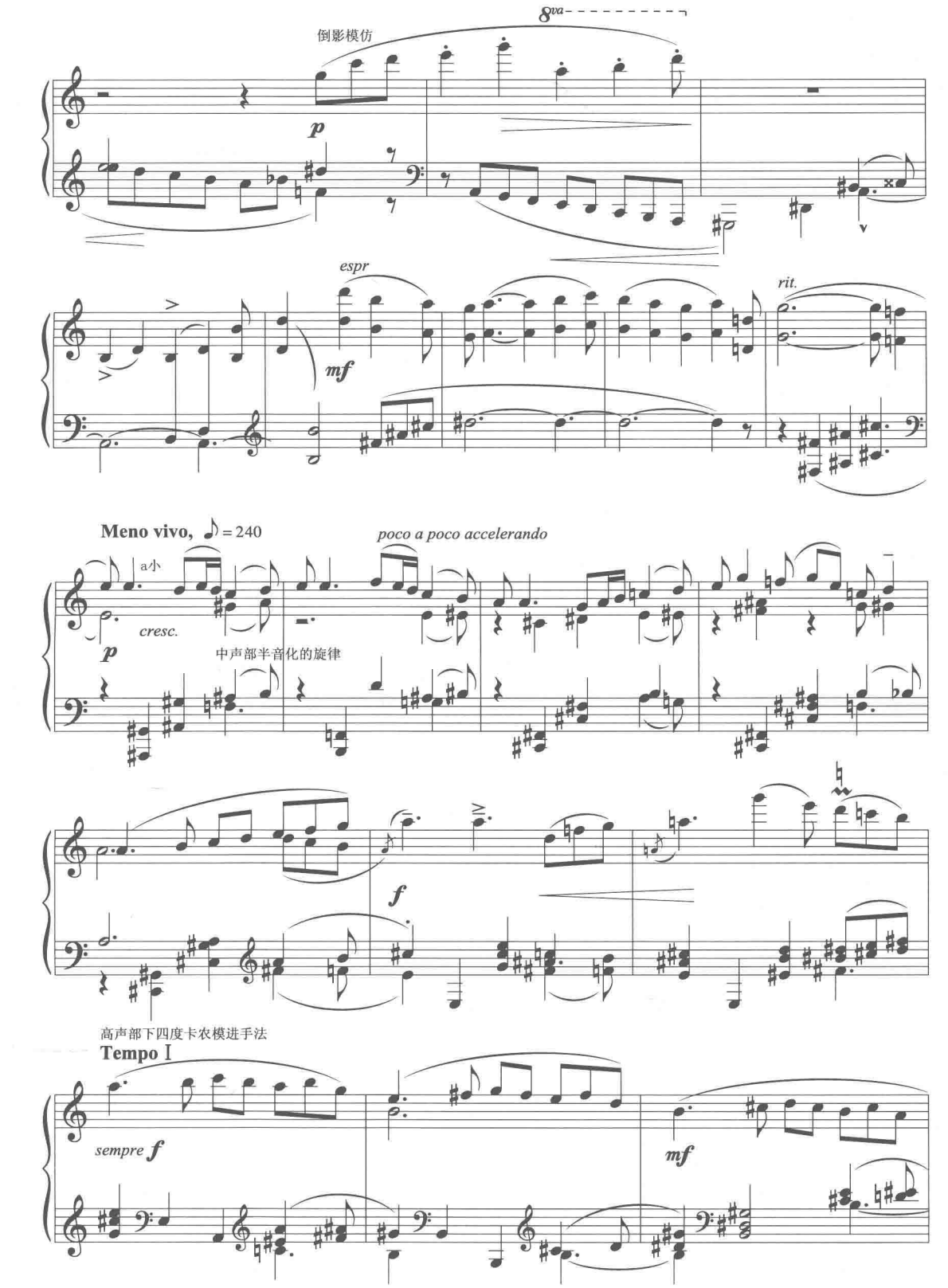
全曲运用的自然音综合音阶，出现了十二个半音，充分体现了多调式半音体系的鲜明特点。

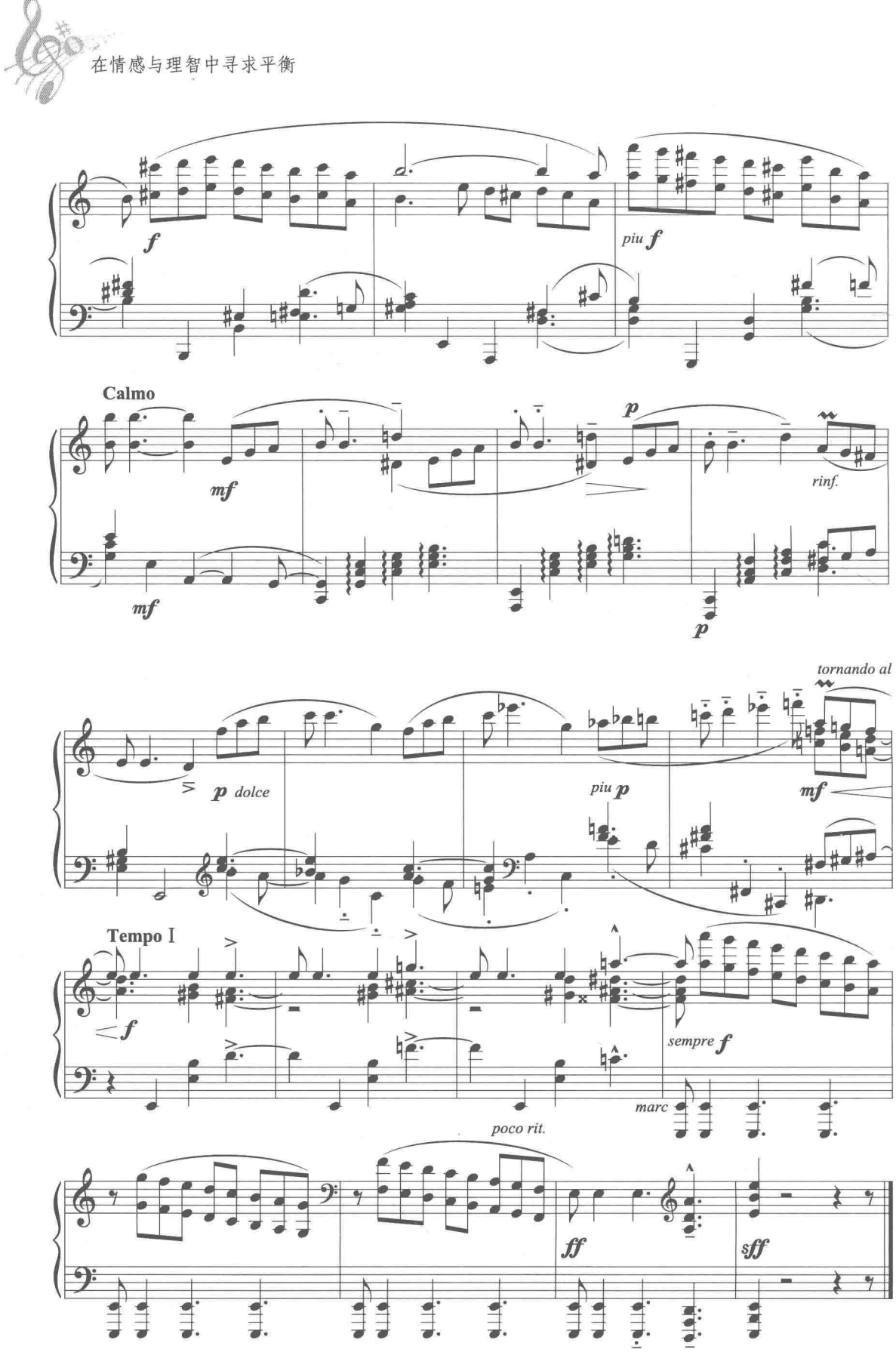
谱例 3—4：No.148《保加利亚舞曲》

保加利亚舞曲




c小调
piu f
c利地亚
固定旋律移低
3
固定旋律移低三度
a利地亚
二重模仿
b
a
mf
a
mp


倒影模仿
8va
p
espr
mf
rit.
Meno vivo, ♪ = 240
poco a poco accelerando
a小
cresc.
p
中声部半音化的旋律
f
高声部下四度卡农模进手法
Tempo I
sempre f
mf


f
piu f
Calmo
mf
p
rinf.
mf
p
tornando al
p dolce
piu p
mf
Tempo I
f
sempre f
marc
poco rit.
ff
sff

上例 No.148《保加利亚舞曲》是以“E”为主音的自然音综合音阶创作的。整首乐曲的各个片段都能显示出其调式来源，但这些调式，已经综合进了“E”为主音的自然音综合音阶中，所以其各自的独立性已不存在，取而代之的是自然音综合音阶所产生的音级之间的半音碰撞及对比与融合中产生的色彩变幻。例如：自然音综合音阶来源于 e 弗里几亚调式的二级音是“f”，而来源于 E 大调的二级音是“♯f”，这两个同主音的不同二级音结合在一起形成的半音产生的紧张度，正是自然音综合音阶所特有的。这个特征恰好体现出多调式半音体系的半音现象。

全曲的复调结构是多层次的，以对比复调为主，又融入了固定低音、固定旋律、卡农、倒影卡农、卡农模进、二重卡农等复调技法，将全曲有机地组合在一起。下面将全曲各个段落逐一分析：

第 1 至 3 小节，是全曲的引子部分，高声部是一个固定旋律动机，重复三次，音阶材料来源于 E 大调，低声部以 E 为主音在每一小节的强拍出现，持续四拍后是一个对比旋律，也重复三次，音阶材料来源于 e 弗里几亚调式。引子虽然很短，但已将全曲运用的调式综合音阶与舞蹈性的旋律特点呈示了出来，为全曲的发展做了一个精致的铺垫。

第 4—13 小节，来源于引子的 E 大调的固定旋律动机移至低声部，重复十次，并在每小节的强拍依然出现一个 E 主持续音，高声部从第 4 小节开始出现了具有保加利亚民间舞曲风格的主题旋律，为 e 弗里几亚调式。在这里，主题旋律中的“D”音与固定音型中的“♯D”音形成一个半音关系的对位结合。第 14 小节开始，高声部旋律移高三度，调式来源于 c 小调，低声部的主持续音与固定旋律都移低三度，调式材料来源于 C 利地亚调式，固定旋律动机重复四次，高声部的“♭B”音与固定音型中的“B”音又一次形成一个半音关系的对位结合，在这里，还是同主音不同音阶综合而成的结果。第 18 小节处，固定旋律又移低三度，音阶来源于 a 利地亚调式，反复中，A 持续音进行到 ♭A 持续音，使全段结束于“A”与“♭A”音上，整个这一段的复调结构是对比复调，而在这段里对比因素是多方面的，不只是固定旋律与主题的对比、节奏之间的对比，而且还有综合调式的多色彩及音级半音之间的对比。

第 22 小节的后部开始，这是一个新内容，乐曲的复调结构由对比复调转换为二重模仿，两个主题协调对应地向后发展并重复。

第 32 小节开始，乐曲速度加快，主题旋律节奏变化、加花，其调式材料来源于 a 自然小调，中声部运用旋律的半音化进行来陪衬纯自然音构成的主题旋律，节奏有平行关系，也有对比关系，低声部旋律的每一个片段都来源于明确的调式。

第 39 小节开始，速度回到主题开始的韵律，高声部旋律运用下四度卡农模进移位手法，使其旋律产生模进的调式色彩变化，中声部依然运用旋律的多层次半音来陪衬单纯的主题线条，低声部旋律则跟着下四度模进的临时主音进行。这一段的音阶材料非常丰富，由多

调式构成的自然音综合音阶无论横向发展还是纵向结合都变换频繁、产生对比，恰恰体现了多调式半音体系的鲜明特征，即调性的统一、调式的多样化。

第 45 小节开始，具有再现的性质，主题来源于第 22 小节中的旋律片段，但已回到了“E”为主音的自然音综合音阶中。旋律高声部采用同度的卡农模仿，低声部旋律与之形成对比。

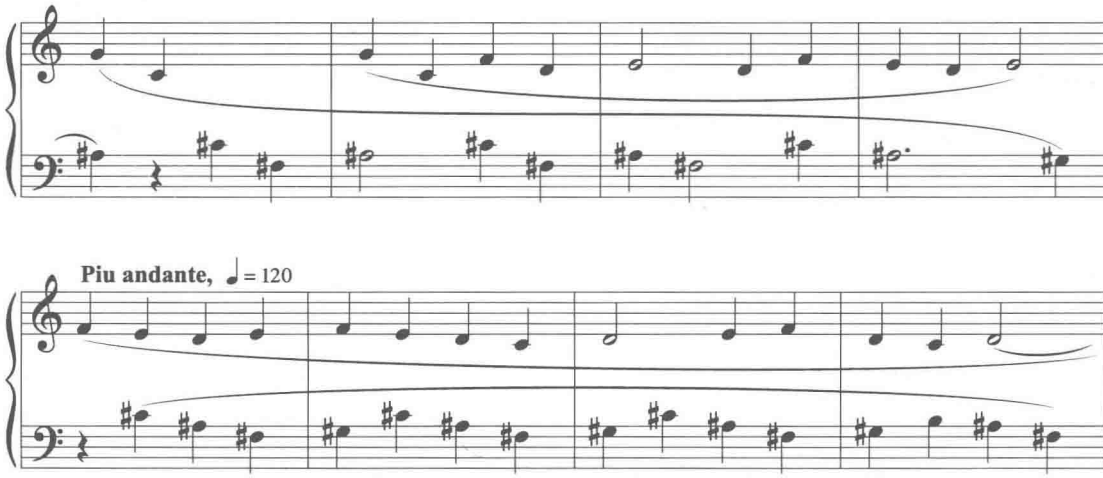
第 53 小节，全曲的原始主题片段出现在高声部，低声部出现间断性的主持续音。高声部之后运用直线音阶式下行到达主音“E”与低声部八度主持续音汇合，并运用了一个对位性的终止式。

本曲复调结构灵活自由，变化丰富。在其丰富的结构中，由于其运用自然音综合音阶，而使乐曲更加立体化。全曲不但有纵向重叠形成的半音结合（如：♭D 与 D、♭B 与 B、F 与 ♯F、A 与 ♭A 的碰撞）也有横向旋律进行中调式素材的变换，从而出现了具有十二个半音纵横交织的多调式半音音阶，只要将对位结构分解成碎片便可发现各类调式的来源。其调性中心音无论在乐曲首尾，还是中间发展，其主音的位置，始终明确而稳定。全曲充分体现了巴托克运用多调式形成的自然音综合音阶，创作的乐曲既富有逻辑性，又具有崭新的风格特征。

二、同调式的多调性复调乐曲

复调乐曲中的旋律声部分别建立在不同主音的调性基础上，而其调式结构却是相同的。由于复调结构中形成对比与模仿的旋律线分别建立在不同的调性基础上，向前运动与发展，从而摆脱了受统一调性制约的传统对位原则，扩展与丰富了调性思维与调性内涵。

谱例 3—5：No.86《两个大调五音列》（5—12 小节）

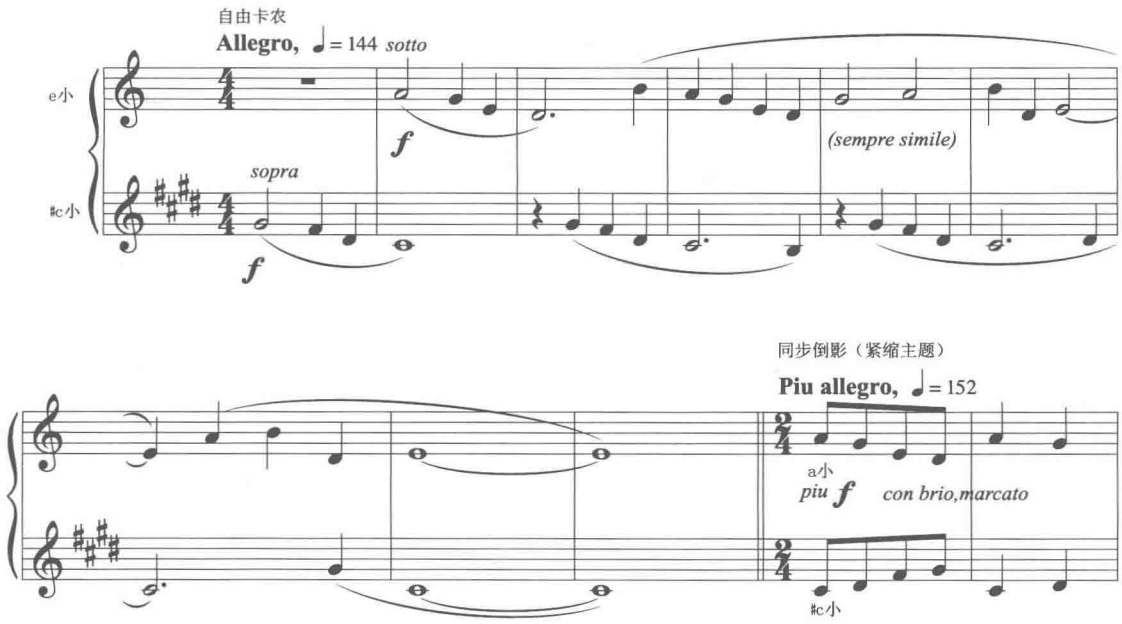


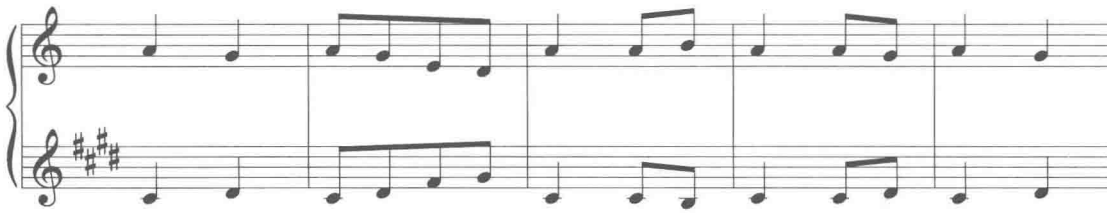
上例No.86《两个大调五音列》是一首典型的同调式双调性复调乐曲。高声部为C大调，低声部为 ♯F 大调，以对比复调技法写成。两条旋律线都非常简洁、单纯。高低声部始终

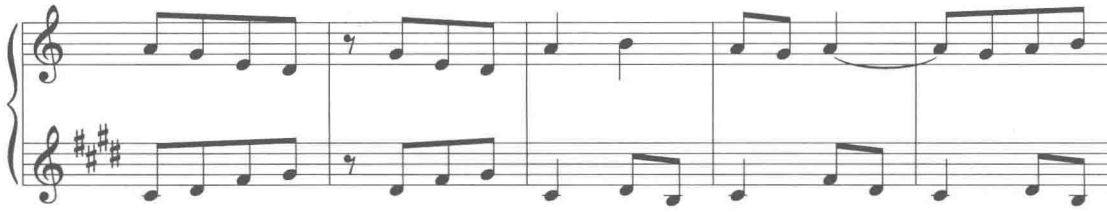
在自己的调性中运用、发展。合奏出来的音响，既有尖锐的碰撞效果，又有清晰的层次感，体现了调性与调性之间的对比。旋律线条中出现过两次持续音声部，一次是 G 与 ♯G 的共同持续；另一次是 G 与 ♯F 在两个外声部的持续，其内声部则由同步倒影技法构成，全曲终止式的双调性也极其鲜明，上下声部停在各自减五度关系的调性中心音上，其调性色彩上的强烈对比及新颖的效果，显现了巴托克在复调思维上的新突破。

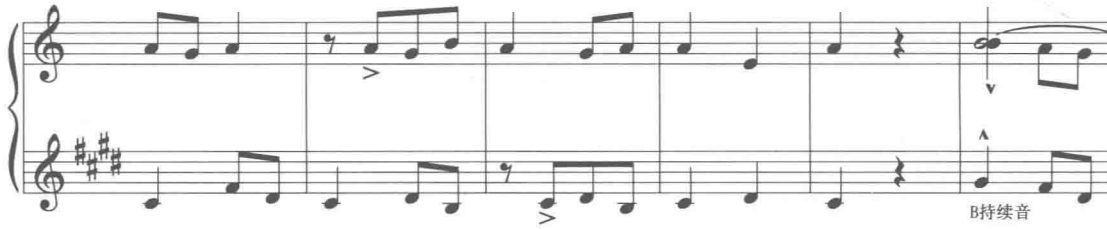
又如 No.101《减五度》，这首乐曲是三全音关系的双调性结合。乐曲中第 1—5 小节为双调性倒影模仿，上方声部为 a 小调；下方声部为 ♭e 小调；第 6—11 小节为下减五度卡农，高声部为 ♭e 小调，低声部为 a 小调，第 12—19 小节为对比复调，高声部为 ♭D 大调，低声部为 G 大调；第 19—25 小节，上方声部回到 a 小调，下方声部为 ♭e 小调，复调结构是下五度卡农；第 26 小节开始为对比复调，开始高声部为 f 小调，低声部为 b 小调，之后出现三次下二度模进，每次模进都产生不同的调性结合；第 36 小节开始，主题再现，上方声部依然是 a 小调，下方声部依然是 ♭e 小调；全曲终止时，两个声部各自结束于其调性中心音。本曲的复调结构（比如：对比、倒影卡农、卡农模进等）与双调性结合有着严谨的逻辑关系。

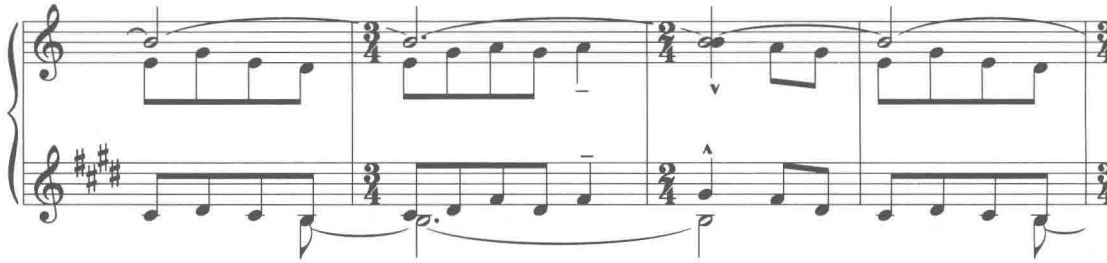
谱例 3—6：No.105《小歌谣》

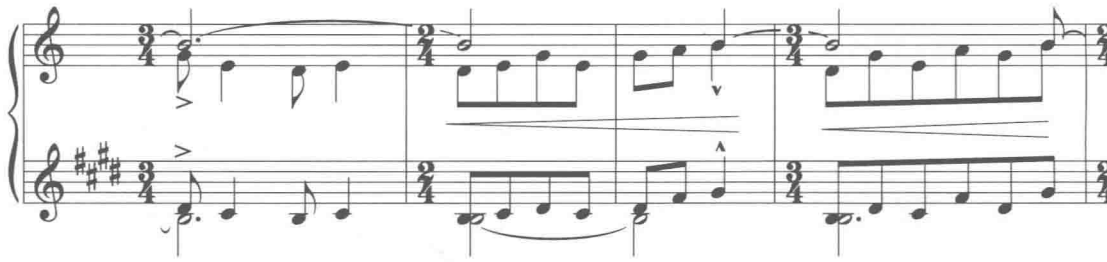


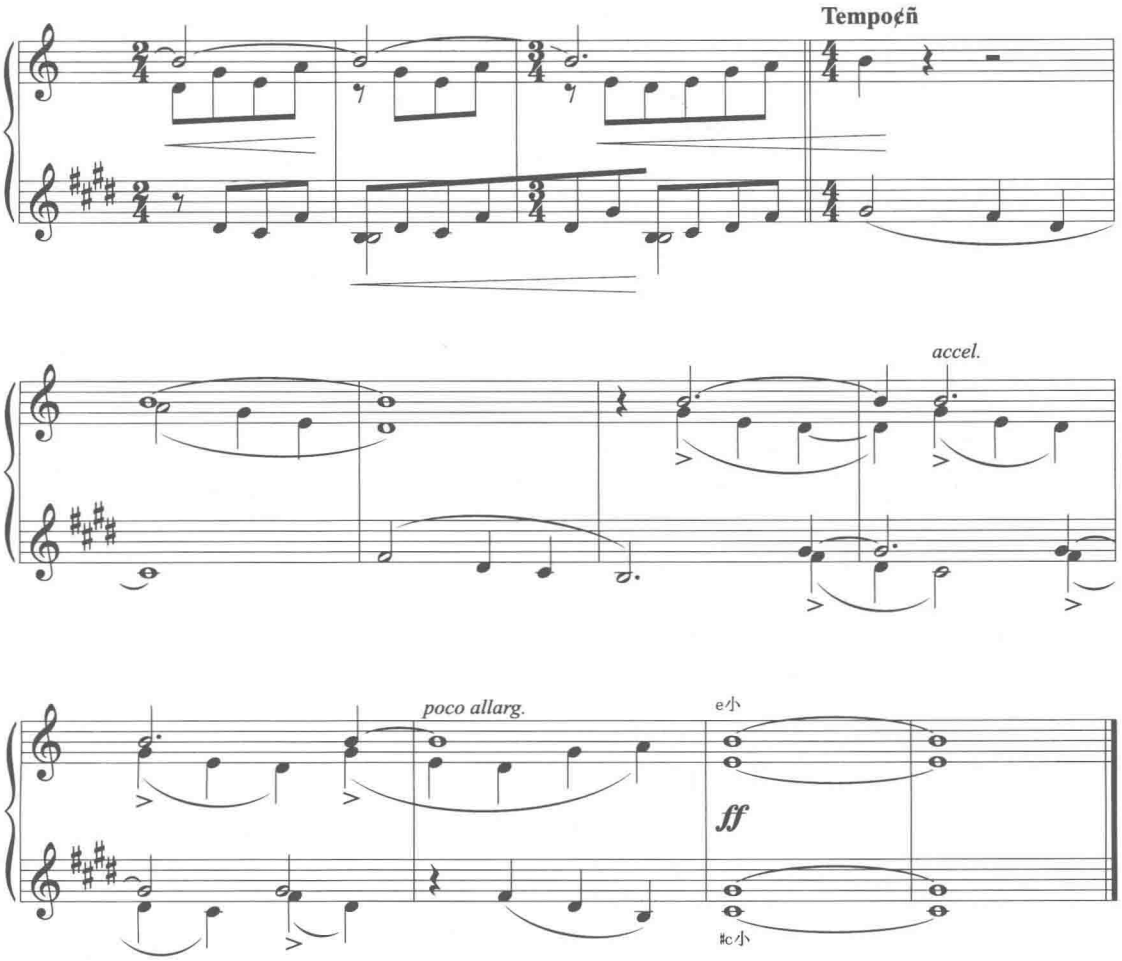





B持续音



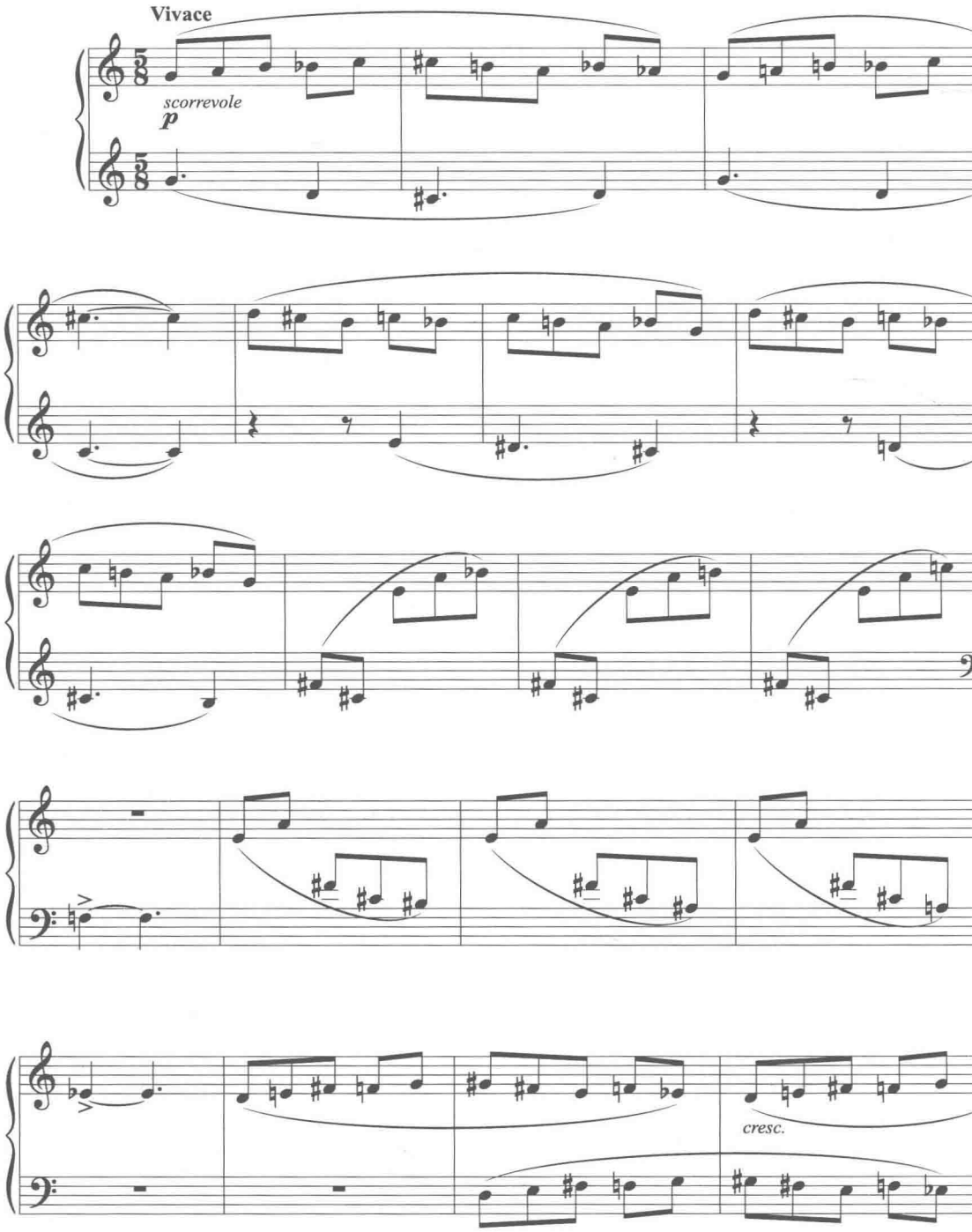


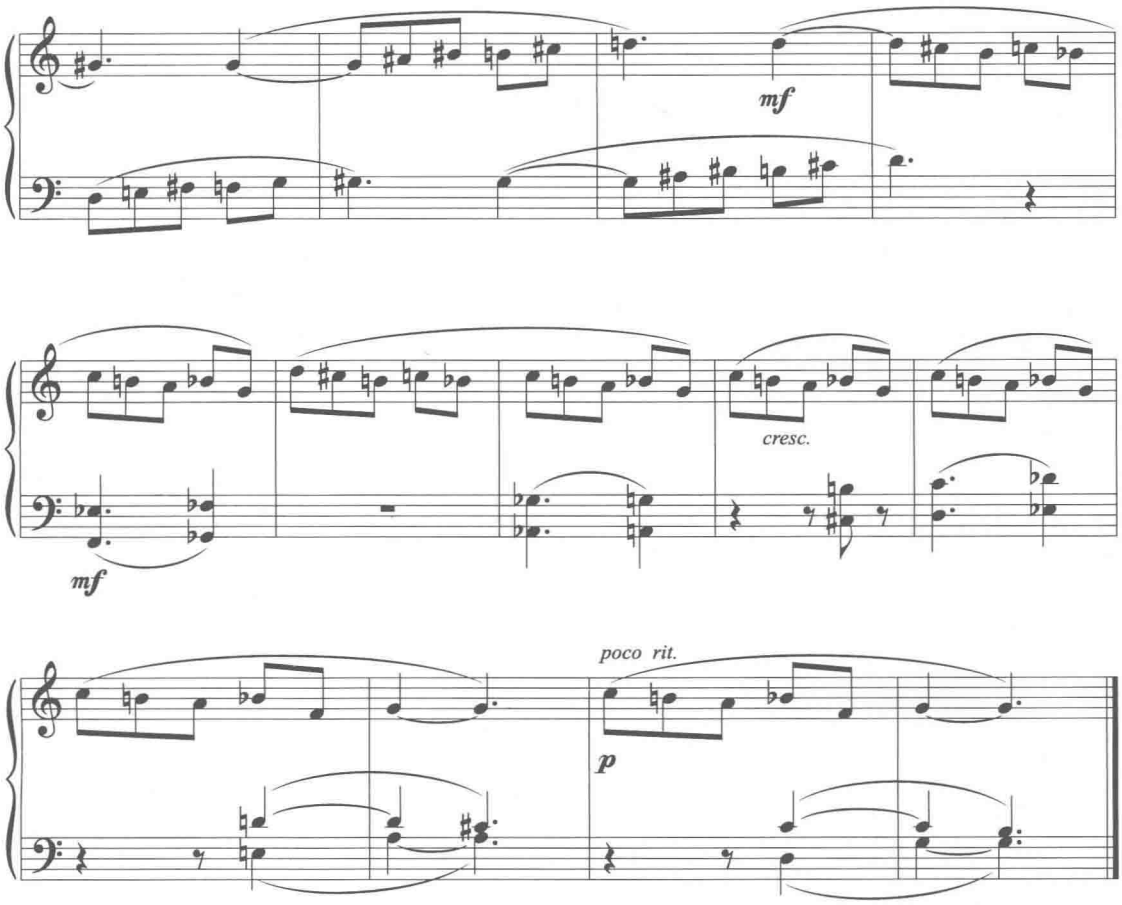


上例 No.105《小歌谣》，这首乐曲从开头的调号标志，就明确表示两个声部是分别建立在两个调性之上的。全曲共分为四段：I 段（1—9 小节）是一个自由卡农乐段，高声部 e 小调，低声部 ♭C 小调，分别落在各自的主音上结束。Ⅱ段（10—26 小节）是将主题材料紧缩之后的同步倒影卡农，低声部调式未变，高声部则变为 a 小调。Ⅲ段（27—38 小节）是主题材料的发展变化部分，类似全曲的连接段，带有一定的展示性。两个外声部出现“B”持续音，使乐曲的调式出现了多重性。Ⅳ段（第 39 小节—曲终）为再现段，主题只出现了两个小节，便逐步紧缩，构成终止式。本曲的终止式很有特点，结束于两调的主属音上，分量均等。这两个力度均等的由主属两音构成的重叠和弦，显示了巴托克对双调性复调结构处理的严谨性。

谱例 3—7：No.153《保加利亚舞曲》（25—31 小节）

保加利亚舞曲





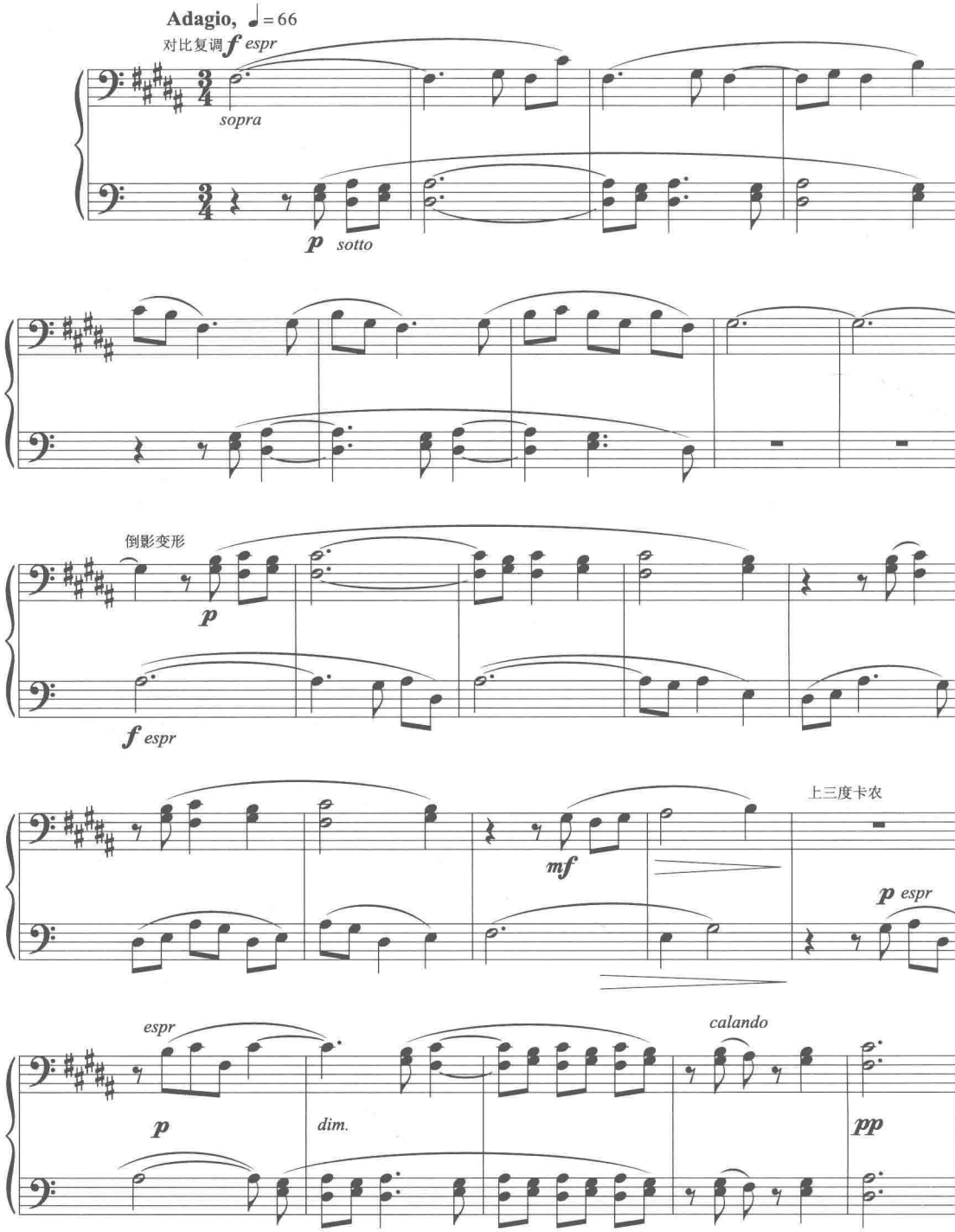
上例是 No.153《保加利亚舞曲》中的一段卡农模进，卡农模仿的音程为减五度，模进音程是下四度。高声部的调性排列为 g 和声小调—d 和声小调—a 自然小调—e 多利亚调式；低声部模仿排列是 ♯c 和声小调—♯g 和声小调—♯d 自然小调—♯a 多利亚调式。这是较为典型的同调式双调性对位结构，在严格模仿中，产生了调性色彩的变化，使模仿更具立体感。

三、不同调式的多调性复调乐曲

复调具体的旋律声部分别建立在不同调性基础上，而其调式结构也是不同的。不同调式多调性的复调乐曲在巴托克《小宇宙》曲集中数量较多，自然音综合音阶的组合自由灵活。下面研究具体的典型乐曲。

谱例 3—8：No.70《旋律对双音符》

旋律对双音符

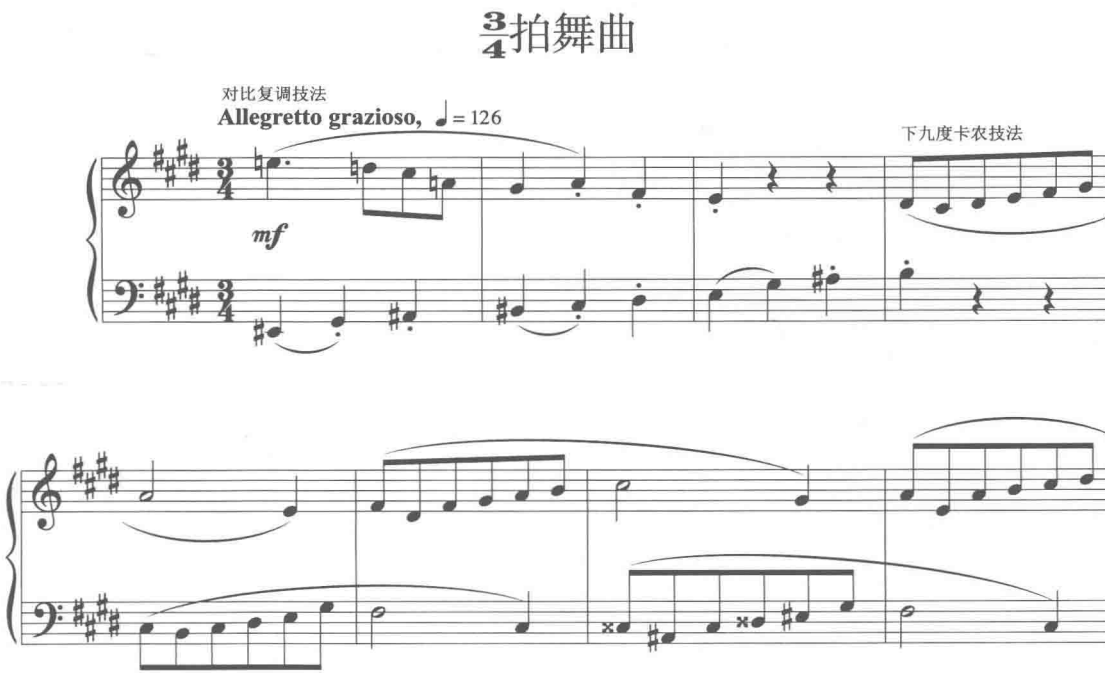


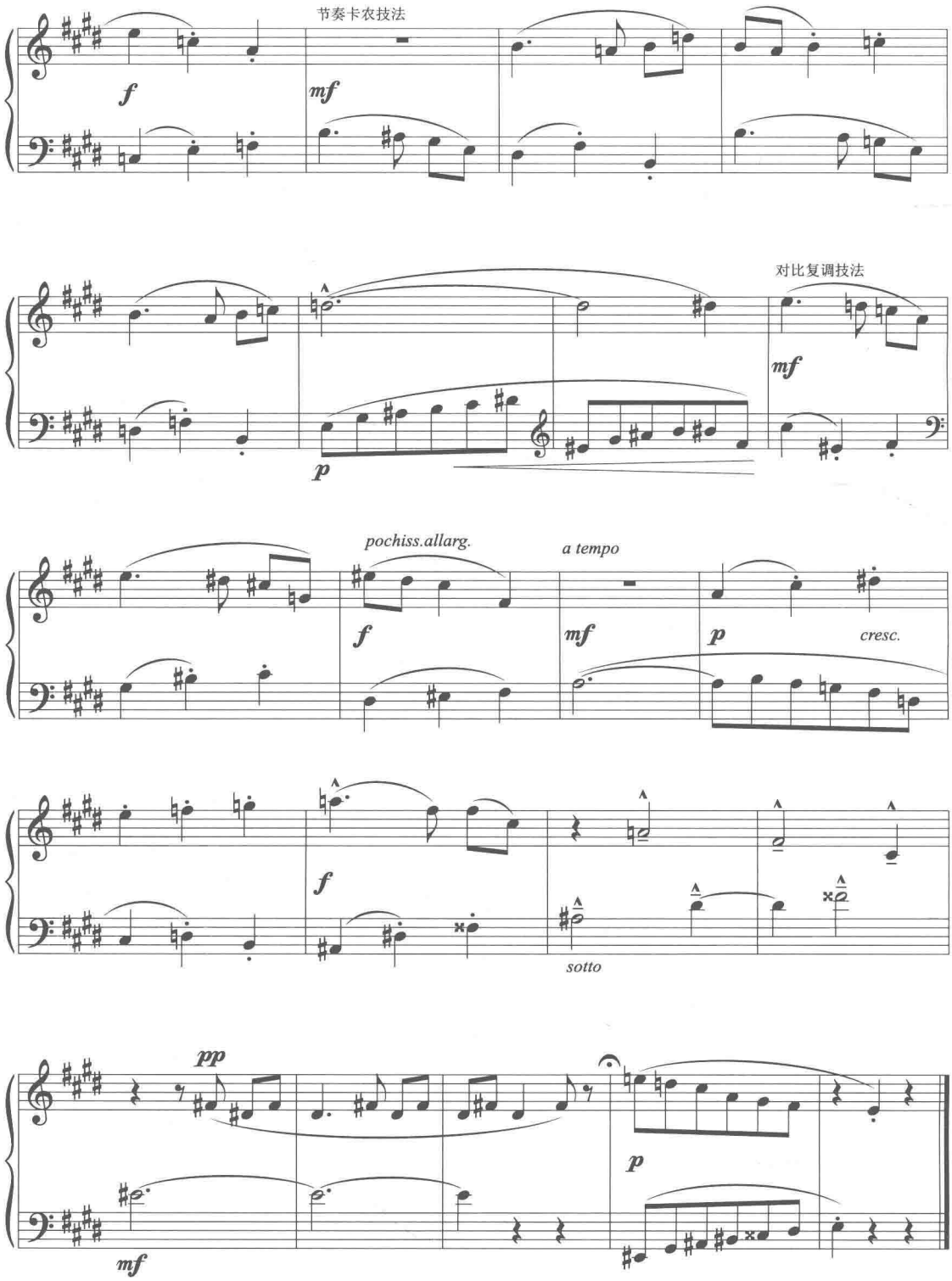
上例 No.70《旋律对双音符》，我们首先要注意它的调号，上方谱表用五个升号的调号，该声部旋律为 ♯F 混合利地亚调式，下方谱表无调号，为 d 多利亚调式。上下谱表的调式与调性均不相同。

这首乐曲的复调结构是以对比复调为主。第 1—10 小节前半，为对比复调；第 10 小节后半开始，上下谱表的旋律进行了转换，原来上方谱表的旋律线条转入其下方谱表，成为其严格倒影变形，强调了 d 多利亚调式的属音 A。原来下方谱表的旋律转入上方谱表。最后 6 小节是一个上三度卡农，旋律与其模仿声部始终处于两个调式音阶材料中，尤其是后 4 小节，上下声部都加厚，成为在不同调性、不同调式的两个声部层构成的卡农，两个声部层由前半段单身旋律对双声部发展为双声部对双声部。在此，两个声部得到了声部上的平衡，并进一步将不同调式与不同调性进行了强调，形成新的色彩与紧张度。两个声部各自强调其主属音，作为双调性结构的终止形式。在结构内部的旋律重复、发展中，也同样对各自调性的主属音功能加以强调，这两个方面都说明了巴托克在运用不同调性、多调式的复调技巧时的慎密的逻辑性。

No.103《小调与大调》，这首乐曲的调式安排正如标题所显示，高声部为 B 大调，低声部为 a 小调，每一个声部运用的调式音阶材料始终未变。复调结构对比与模仿交替出现，两条旋律在不同的音阶材料中模仿、对比，色彩上的微妙差异值得回味。最后低声部 a 小调落在其调式的属音 E 上结束，与上方 B 大调旋律的主音形式构成一个协和的五度音程终止全曲。

谱例 3—9：No.119（$\frac{3}{4}$ 拍舞曲）





上例 No.119《$\frac{3}{4}$拍舞曲》是一首 E 与 ♯F 半音关系的双调性复调乐曲。高声部是以 E

为主音的综合了许多调式的自然音综合音阶，低声部是以 ♯E 为主音的综合了许多调式的自然音综合音阶。

这首乐曲的复调结构：第 1—3 小节为对比复调，舞曲的体裁由节奏特性体现出来；第 4—9 小节是双调性的下九度卡农；第 10—15 小节，上下声部类似节奏卡农；第 16 小节至曲终，以对比复调为主，始终洋溢在优雅的舞曲氛围中结束。全曲的真正终止是倒数第二小节的高低强拍，♯E、E，形成了全曲双调性的结构框架。有趣的是，巴托克在结尾的 ♯E 与 E 之后，出现一串反向的音阶级进，高声部与低声部先后落在 E 上结束全曲，我们不要误认为调性得到了统一，这两串音阶只是全曲前两小节高低声部旋律的一个紧缩，带有呼应的意味，并不影响全曲双调性的逻辑。纵观全曲，E 与 ♯E 作为两个调性的主音地位是不容置疑的。

这一节中，详细分析的是巴托克运用多调式半音体系创作的较典型的复调乐曲。从中我们可以明确看出每首乐曲的复调结构均与自然音综合音阶的横向发展与纵向结合紧密联系在一起，使对比、卡农、倒影等等传统复调技法，产生出新颖、多变的组合形式以及丰富而独特的色彩变化。充分体现了巴托克既遵循传统的技术原则，又不断开拓新技巧、新风格，并在创作实践中，奠定了具有逻辑性的理论体系。

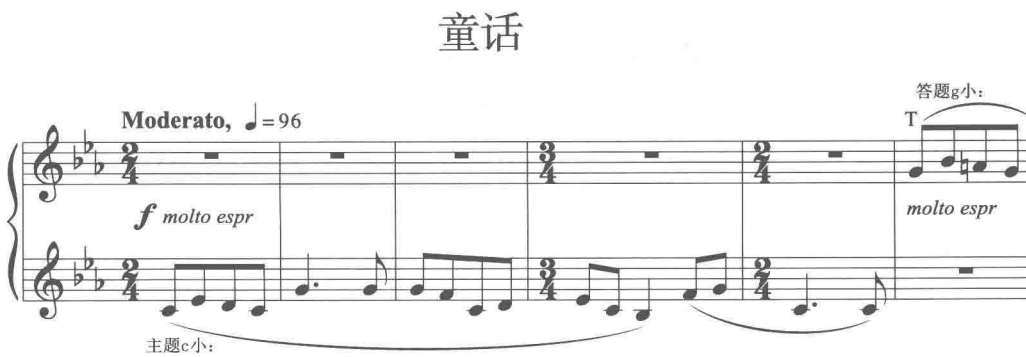
第三节　复调形式

巴托克《小宇宙》曲集中，运用多调式半音体系创作的复调乐曲，有几首乐曲的体裁是非常有特点的，下面逐一分析。

一、赋格原则的复调乐曲

现在研究的关于运用赋格原则创作的复调乐曲，是指那些将赋格作为一种曲式原则来运用，乐曲中有主题与答题的呈现、展开与再现，但巴托克并没有明确表明是赋格的乐曲。

谱例 3—10：No.94《童话》



连接句

piu f

展开部

T

c小：

meno f

T e小：

第1卡农段

mf

第2卡农段

piu f

piu f

f

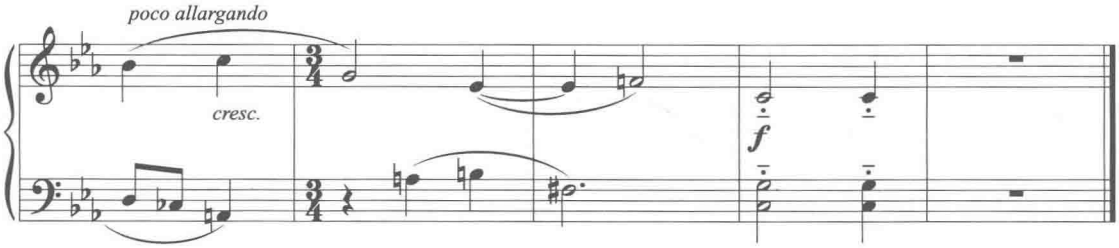
再现部分

f dim.

话题（先出）

p 主题紧接

C利地亚（主题）



上例 No.94《童话》是一首运用赋格原则写作的乐曲，全曲运用以 C 为调性中心的自然音综合音阶创作而成。第 1—5 小节为主题的首次呈现，在低声部出现为 c 小调。第 6—10 小节，答题在高声部进入，为 g 小调。第 11—14 小节，是连接句，旋律来自于主题的片段。第 15 小节开始，赋格已经进入了展开部，整个展开部都是运用主题的紧接段作为其展开形式。依然运用调式思维进行赋格布局，主题在高声部进入，为 c 小调；紧随其后的是相隔 1 小节的低声部主题，为 e 小调。在此，巴托克运用上方大三度的 e 小调代替了平行大调 ♭E 的传统赋格展开部的调性进入方式，并将传统赋格原则中展开部平行调的调性进入方式扩展到了调式里。第 20—26 小节，又出现了两个上八度卡农段，旋律材料来源于主题片段。第 26 小节一曲终，是赋格的再现部分，在高声部首先出现的是答题。紧接着低声部在一小节的距离上进入了 C 利地亚调式上的主题，与再现首次进入的主题构成了下五度关系的紧接段，最后在 C 调的主属和音上结束了这首精致而新颖的小“赋格”曲。

从以上分析中，我们可以看出这是一首技法灵活、自然的乐曲。一方面巴托克遵循传统的赋格写作原则，呈示部为主答五度关系，展开与再现的段落划分清晰。另一方面，巴托克在展开部运用上方大三度小调代替其平行大调的进入，再现运用的是 C 利地亚调式。这既符合传统赋格的调性布局，开头与结尾都是 C 调性，但乐曲中出现了各类调式片段的综合，充分体现了巴托克运用其多调式半音体系创作赋格小曲时，对于传统大小调调式布局原则的开拓。

No.111《间奏曲》，这首乐曲也是运用赋格原则创作的。第 1—4 小节，主题首先在低声部出现，调性安排与传统赋格不同。全曲主题是将 ♯C 调的下属调性 ♯f 作为主题的开始调性，这时主调 ♯C 与 ♯B 的和音作为对题伴随主题在高声部进入，这是为了强调主音 ♯C，由于其主题是由下属调性，第一次呈现（即答题先出来），第 4—7 小节答题（即真正的主题）才在 ♯C 主调上进入，抛开其他因素，按照传统赋格的布局来看，前六小节主答的五度关系未变，仍是一个明确的主属关系。第 7—13 小节是赋格的连接句，运用主题材料片段构成的卡农模进，其模进音程为四度关系，卡农距离为六度，调式材料来源非常丰富。第 14 小节开始，主题再次出现，至第 18 小节，是完整的赋格呈示部结构。第 19 小节开始，是运用主题旋律的首部上三度卡农、倒影卡农等等形成的大间插段，代替了赋格的展开部。第 36 小节一曲终，是赋格的再现部分。主题首先在高声部完整出现，又不断发展、结束，

低声部用和音来代替通常的对题陪衬主题，最后运用属—音主的传统终止方式，将乐曲终止在 ♯C 调性上。

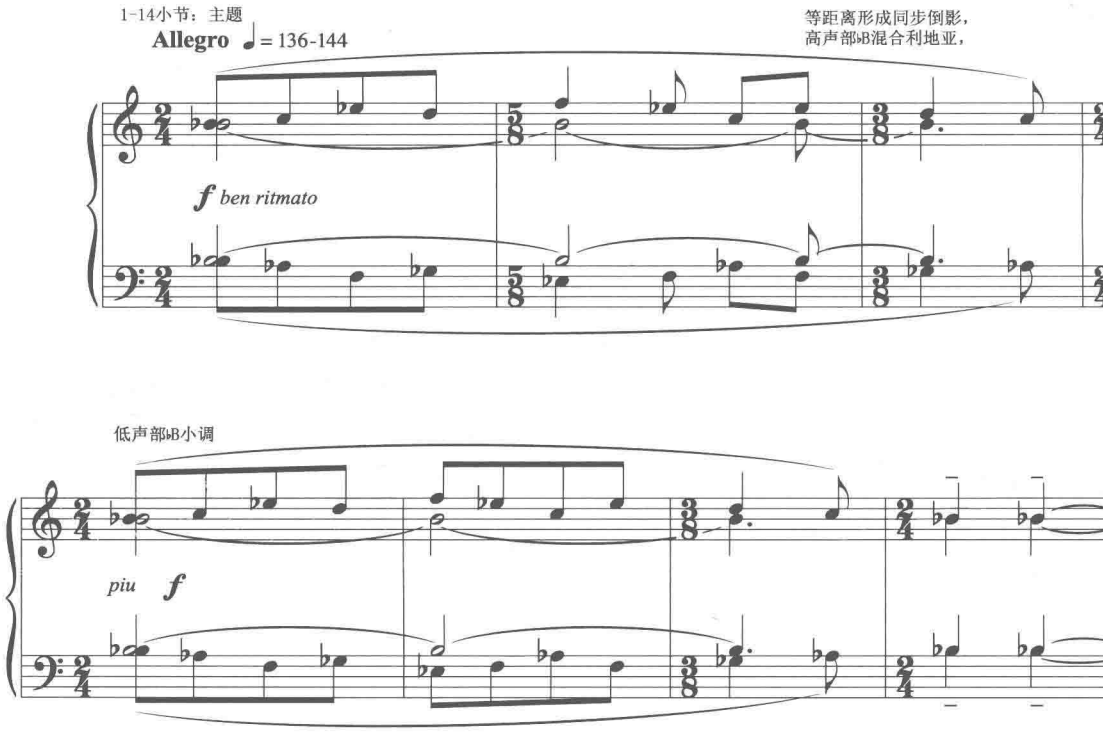
全曲是一首富有现代风格的小型赋格。主题与答题的调性安排，既符合传统的原则，又有了新的突破。调式音阶材料丰富，是典型的多调式半音体系乐曲。

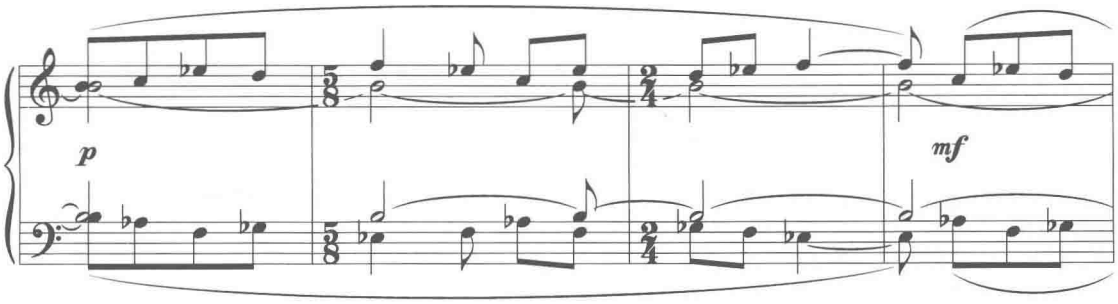
二、变奏原则的复调乐曲

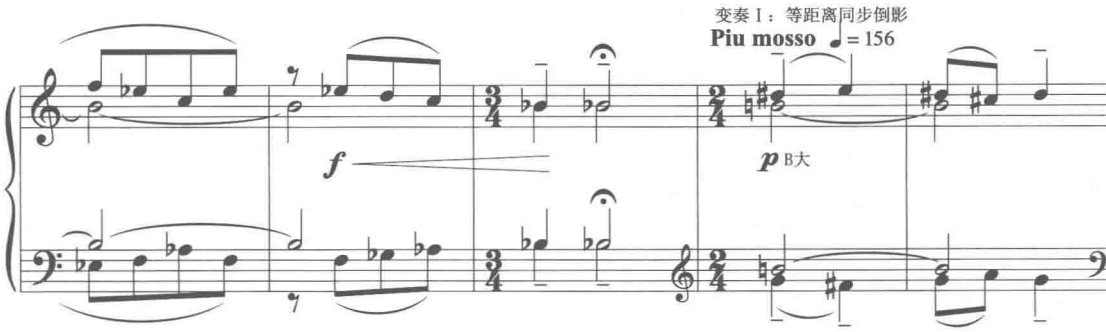
巴托克对于传统变奏的原则也有所开拓，他针对每一首具体的乐曲所要描绘的形象，建立他独特的变奏方式，不拘泥于传统的、人们已经熟悉的变奏原则。下面研究的《主题与倒影》就可以表明巴托克创造性的变奏思维都是在一定的逻辑基础上发展而来的。

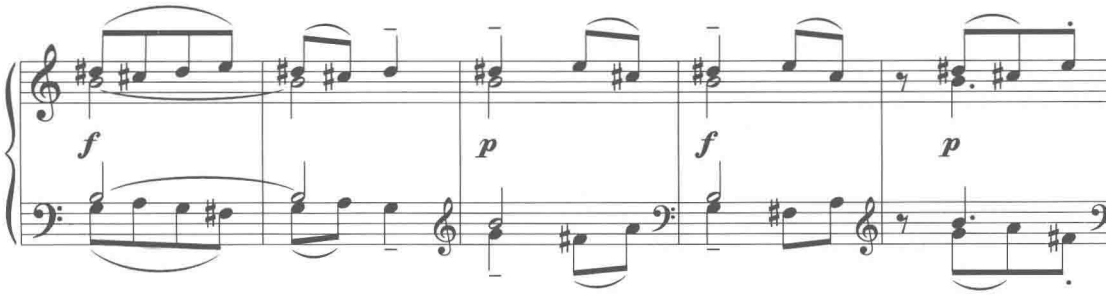
谱例 3—11：No.141《主题与倒影》

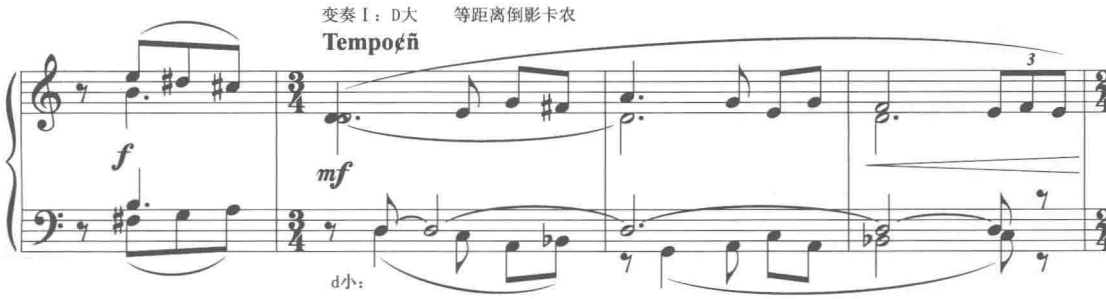
主题与倒影

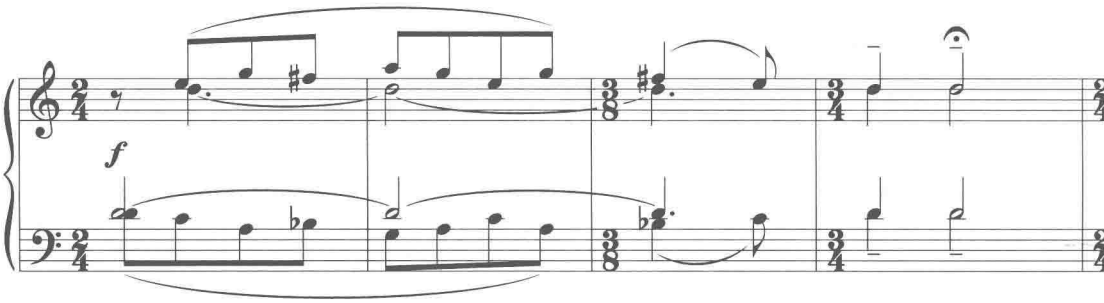



p
mf


变奏Ⅰ：等距离同步倒影
Piu mosso ♩= 156
f
p B大

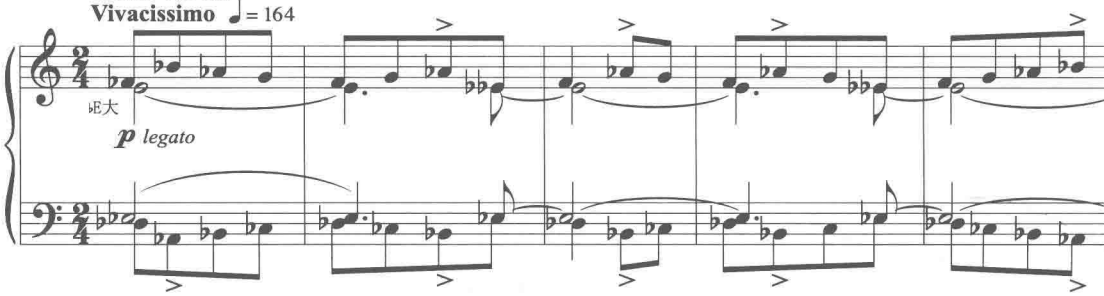

f
p
f
p

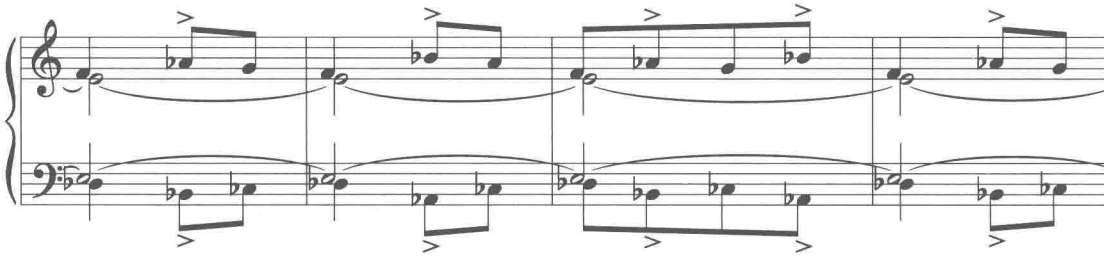

变奏Ⅰ：D大　等距离倒影卡农
Tempo¢ñ
f
mf
d小：
3



变奏III：同步倒影

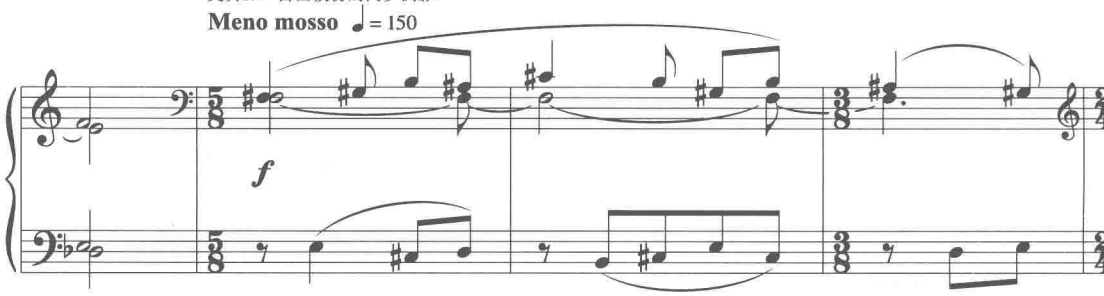
Vivacissimo ♩ = 164

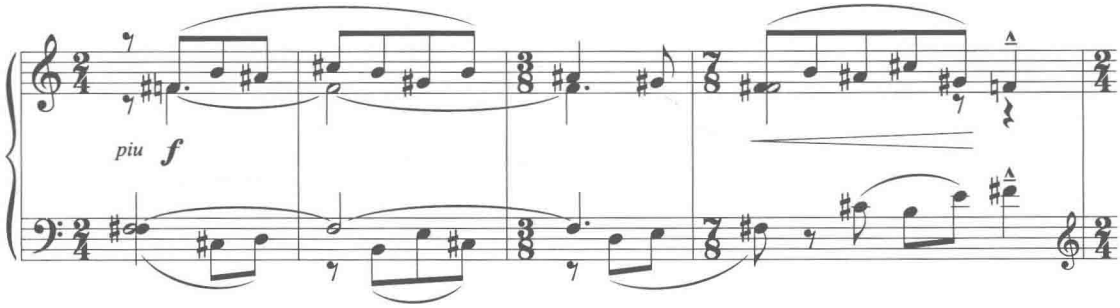




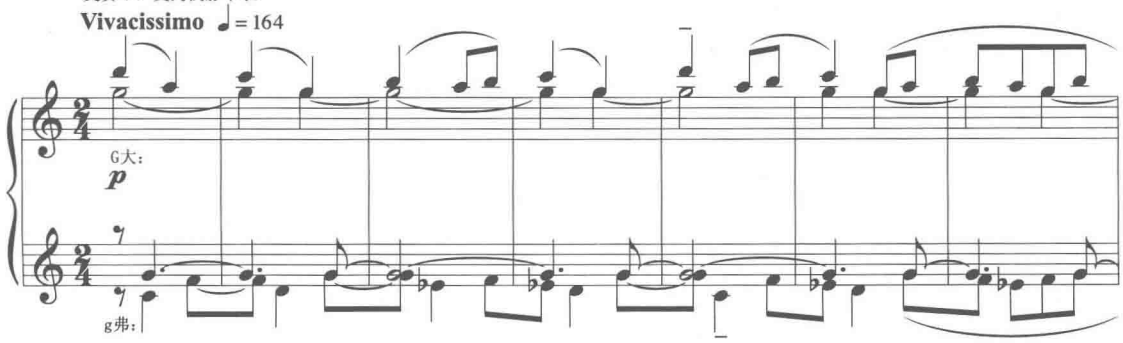
变奏IV：自由模仿的同步倒影

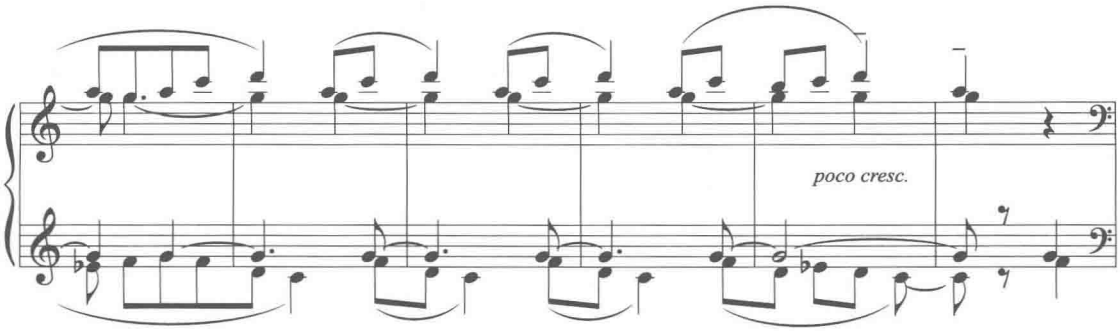
Meno mosso ♩ = 150



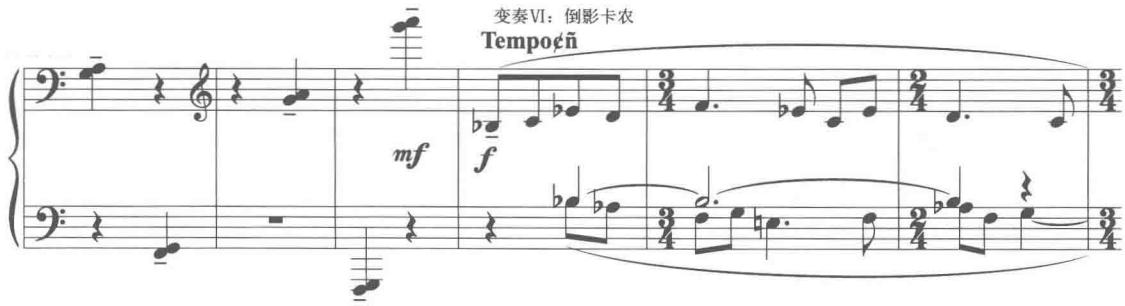


变奏Ⅴ：变为倒影卡农





变奏Ⅵ：倒影卡农



尾声段：同步倒影

Piu mosso ♩= 156

piuf

piuf

f

cresc.

ff

sf

sf

sf

sf

上例 No.141《主题与倒影》。从这首乐曲标题中就可以看出乐曲中的主题与倒影是不变的基础，变化的成分是模仿复调的结构、旋律音调、持续音等，运用这些来体现其多调式半音体系的风格特征。

这首乐曲段落划分清晰，有的段落为同主音不同调式的同步倒影卡农，有的段落是同主音不同调式的同向卡农。并且在上下谱表的内声部各有一个同主音的持续音，来强调其

同调性特征。第 1—14 小节是主题陈述，复调结构为等距离形成的同步倒影，内声部各有一个 ♭B 持续音，持续音同时也是同步倒影的轴音，通过等距离方式，上下声部形成不同的调式结构。高声部为 ♭B 混合利地亚调式，低声部为 ♭B 小调。第 15—22 小节是变奏一段，旋律是基本主题的变化，持续音转为 B，仍是等距离同步倒影的轴音，而且持续音在内声部的形式未变；高声部为 B 大调，低声部为 b 弗里几亚调式，这两个同主音不同调式正是由同步倒影所形成的；第 23—29 小节是变奏二段，持续音变为 D，其内声部的形式未变，复调结构为持续音做轴的等距离倒影卡农，不时出现强拍上的八分休止符，并不影响其同步倒影的本质。变化的是节拍与旋律，节拍由 $\frac{2}{4}$ 拍变 $\frac{3}{4}$ 拍，旋律的性格变为抒情、悠扬。从调式结构与色彩看，上方为 D 大调，下方为 d 小调。第 30—39 小节是变奏三段，持续音转为 ♭E，复调结构还是 ♭E 为轴的严格同步倒影；节拍转回 $\frac{2}{4}$ 拍，旋律音调则产生较大的变化，由级进为主转为以跳进为主。并出现了与节拍的强弱律动不同的重音记号。♭E 大调与 ♭e 弗里几亚调式相结合。第 40—46 小节，是变奏四段，持续音形式与倒影形式依然未变，持续音转为 ♯F，但旋律的节拍出现 $\frac{5}{8}$ 拍—$\frac{3}{8}$—$\frac{2}{4}$—$\frac{3}{8}$—$\frac{7}{8}$ 拍的频繁转换，致使旋律的节拍及其重音产生较多的变化，而由于这种发展造成了同步倒影的节奏趋于灵活。第 47—62 小节，是变奏五段，持续音转为 G，高声部 G 大调与低声部 g 弗里几亚调式重叠，旋律线条有所变化，节拍统一在 $\frac{2}{4}$ 拍，复调结构由同步倒影变为半拍距离的倒影卡农，但倒影这一固定形式还是未变。第 63—73 小节是变奏六段，持续音回到主题时，是主题初次陈述的 ♭B 音；旋律线条舒展而有韵味，其节拍变为 $\frac{2}{4}$ 拍—$\frac{3}{4}$—$\frac{3}{8}$—$\frac{5}{8}$—$\frac{3}{4}$ 拍等的结合，倒影的固定形式依然未变，只是转为 ♭B 持续音为轴的一拍距离的倒影卡农。第 74 小节一曲终，是全曲的尾声段，持续音形式依然未变，而前几个段落高声部统一的持续音在此转为高声部 ♭C、低声部 ♭B；旋律音有所改变，倾向半音花，音乐的节拍基本为 $\frac{5}{8}$ 拍与 $\frac{3}{4}$ 拍的交替。仍然为同步倒影形式，强拍上交替出现八分休止符，为音乐增加活力与动感。最后在 $\frac{5}{8}$ 拍的律动下，高低声部反向进入 ♭B 主音结束全曲。

这首乐曲的变奏思维非常有特点，是对传统变奏的一种开拓。巴托克将持续音形式、同步倒影、倒影卡农这一复调结构作为其每一段落不变的基础；进行变奏的是旋律音调及主持音的变化，充分体现巴托克对于变奏思维的突破与创新。

第三章　新的旋律半音体系的复调乐曲

第一节　新的旋律半音体系的特征

新的旋律半音体系是建立在调式思维基础之上，由于它不同于多调式半音体系，巴托克将这种更具有创新意义与音乐发展手段的半音理论体系称之为新的旋律半音体系。这种旋律半音体系是从两个基础上发展而来：

一、建立在民间音乐基础上的旋律半音体系对位

这一类的旋律半音体系中，首先，旋律中的半音音级都是独立的，相互之间没有依附和倾向性。这一点完全区别于传统大小调体系对半音的处理原则。其次，虽然旋律高度半音化，但旋律的结构点一般都落在调性中心音上，这有区别于无调性半音体系。最后，新的旋律半音体系中的半音相连时，既不被大小调和声功能制约，也不是从多调式的变化转换中产生，不受调式结构的制约，半音进行是相当自由的。

二、人工创造的旋律半音体系对位

新的旋律半音体系产生的第二个基础，是作曲家人工创造的，即将传统技法中主题时值的扩大与缩小等变形技巧，用在主题旋律音程的扩大与缩小上，从而使自然音旋律改变为半音旋律。变形后的旋律与原形相比，产生了风格上的变化。变形后出现的半音旋律是人工造成的发展手法，是来源于母体的派生物，相互既有关联，又有变化。《小宇宙》中巴托克运用上述理论创作的乐曲，有 No.80《向 R.sch 致敬》、No.64《线和点》、No.98《芦笛二重奏》、No.92《半音音阶创意曲》、No.112《一首民谣的变奏曲》、No.114《主题与转位》、No.115《保加利亚节奏》、No.123《断奏和连奏》、No.132《大二度旋律音程与和声音程》、No.133《切分音》、No.140《自由变奏》、No.145《半音创意曲》、No.147《进行曲》。

巴托克《小宇宙》曲集中，运用新的旋律半音体系创作的乐曲，其高度半音化的特点，既不同于多调式半音体系，也不同于调性领域中的半音体系。新的旋律半音体系是通过大量的半音模糊调式特征，从而强化旋律的半音风格。

第二节　复调结构

《小宇宙》曲集中，运用新的旋律半音体系创作的乐曲，其旋律风格、复调结构都各有特点。现按复调结构，分为两大类加以研究。

一、对比复调结构为主的乐曲

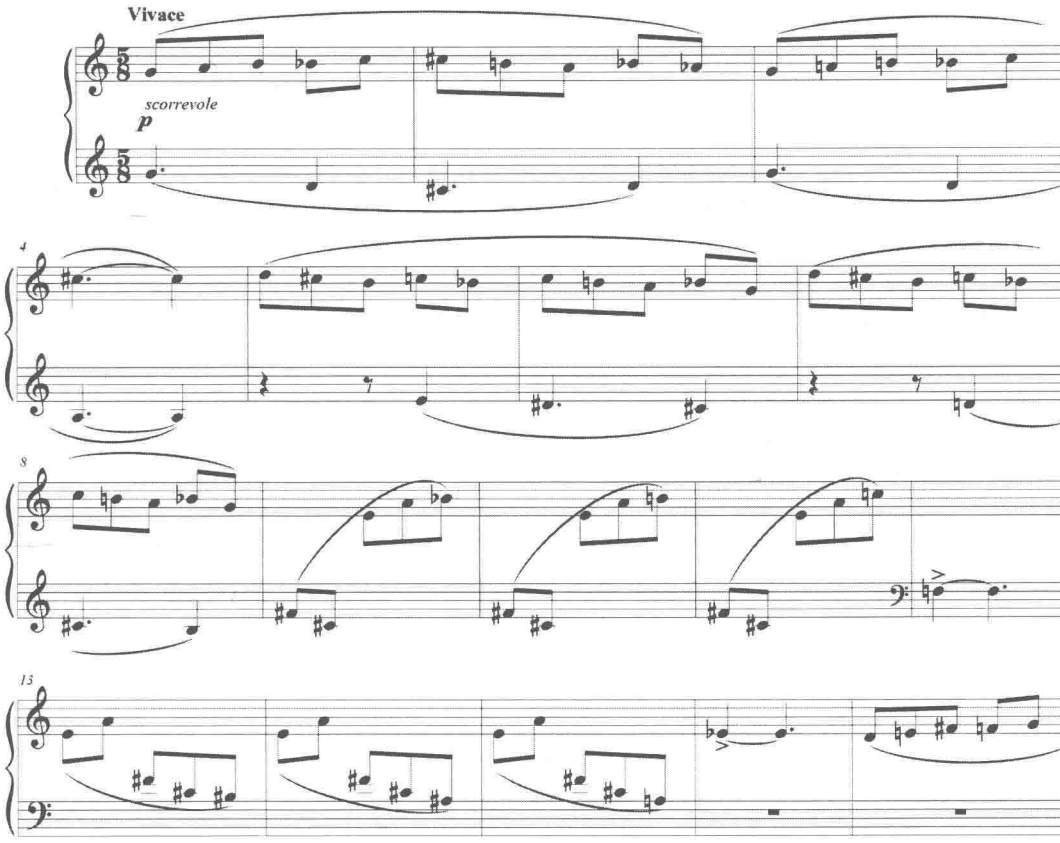
在巴托克《小宇宙》曲集中，运用新的旋律半音体系创作的乐曲，以对比复调技法为主的，有 No.80《向 R.sch 致敬》、No.115《保加利亚节奏》。

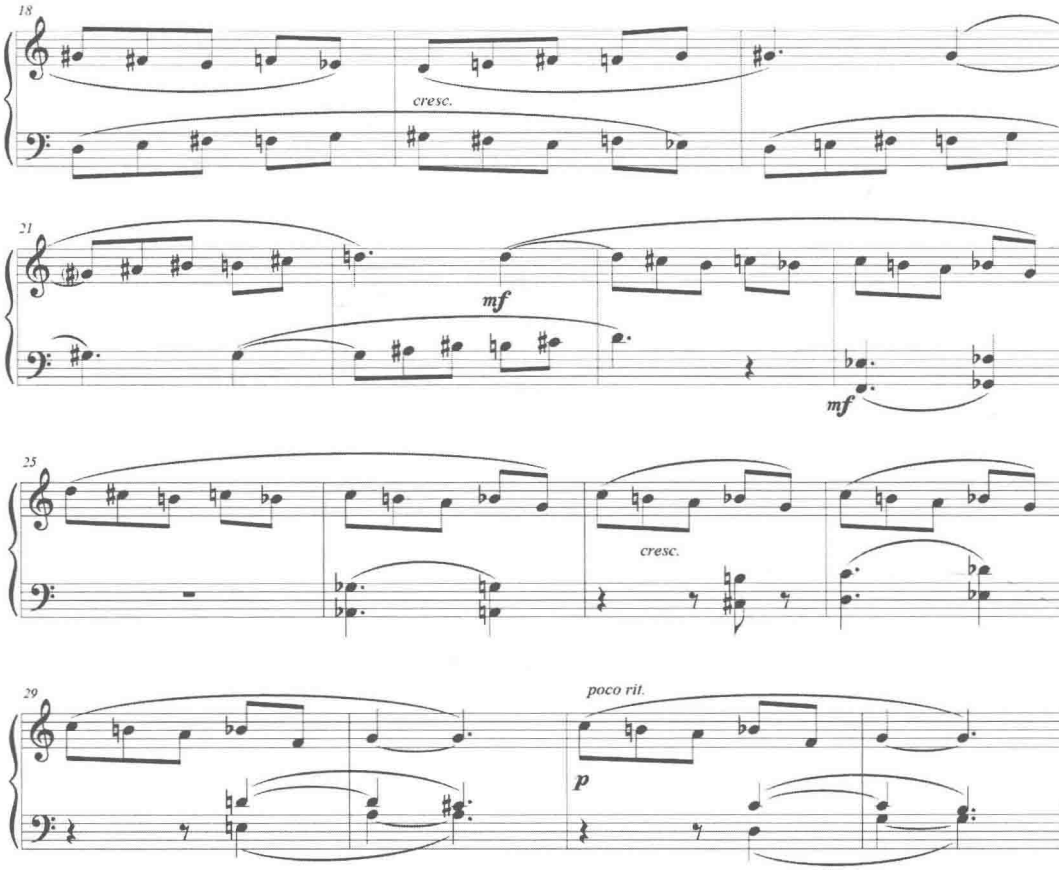
下面分析 No.80《想 R.sch 致敬》，这是一首对比复调结构为主的乐曲，全曲为 C 小调，旋律中的半音音级是独立存在的，不同于早期调性领域中的半音化。正因为有这些旋律性的半音音级的运用，使这首乐曲在明确的调性基础上，丰富了音阶材料，无论横向旋律中没有倾向性的半音，产生的新风格，还是纵向对位时，D 与 ♭D，♯F 与 G 等的直接相撞，都增加了许多新的对比因素，产生一种独特的风格特征。

谱例 4—1：No.115《保加利亚节奏》

保 加 利 亚 节 奏

(2)





上例 No.115《保加利亚节奏》全曲以对比复调结构为主，运用保加利亚乐曲常见的 $\frac{5}{8}$ 拍写作，是一首新的旋律半音体系乐曲。全曲为 G 混合利地亚调式，但 G 音上的Ⅲ级音始终大小三度交替出现，最终停在大三度上结束全曲。这首乐曲的高度半音化，是不受大小调体系中的功能制约。同时，由于有明确的调性中心，所以又有别于无调性音乐。因此，是一首典型的新的旋律半音体系乐曲。

二、模仿复调结构为主的乐曲

《小宇宙》曲集中，运用新的旋律半音化体系创作的乐曲，以模仿复调结构为主的乐曲有 No.64《线和点》、No.88《芦笛二重奏》、No.92《半音音阶创意曲》、No.112《一首民谣的变奏曲》、No.123《断奏和连奏》、No.145《半音创意曲》。

谱例 4—2：No.64《线和点》

线 和 点

a

Allegro, ♩=104

f, marcato, legato

下 六 度 卡 农

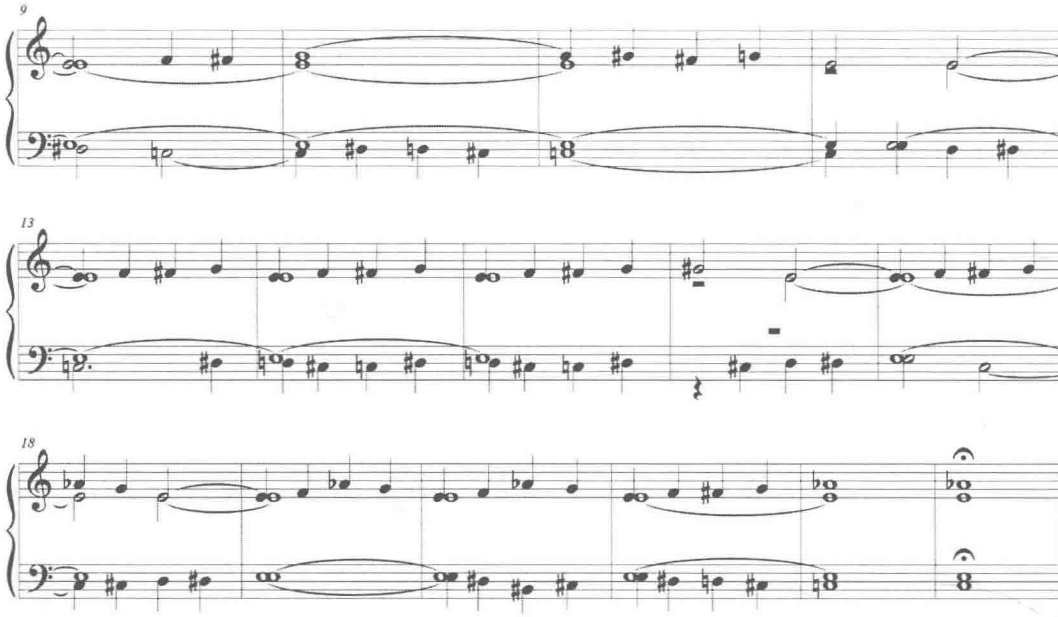
倒 影 模 仿

同 步 倒 影

b

Allegro

*f*marcato, legato



No.64《线和点》是一首非常有特点的乐曲，运用卡农技法写作。64a 运用纯自然调式写作，为不严格的倒影卡农，高声部为 e 多利亚调式，低声部为 g 多利亚调式。两个内声部为相差二度的持续音，从始至终贯穿全曲，两个外声部前两小节为倒影模仿，第 3 小节开始为下六度卡农，最后四小节以同步倒影方式进入两个调各自的主属和音上结束全曲。

64b 是将 64a 的横向旋律音程压缩，使其音程的半音数减少，与 a 在旋律的气质与表情上形成对比，此种技巧是将压缩技巧直接用在旋律自身。64b 的两个内声部持续音转为相隔一个八度的持续，而外声部则由 64A 的自然音倒影卡农与同向卡农变成了半音化的倒影卡农与同向卡农。这是人工创造的旋律半音体系对位，只是在原形与变形的对照下，这种半音风格才有依据。

No.88《芦笛二重奏》，这首乐曲是建立在民间音乐（音阶）基础上的旋律半音体系，对比与卡农技法交替运用。以 a 为调性中心音，主题旋律中 a 与 ♭a 的交替循环，形成色彩上的变化与比较，强调民间的乐器在音高上的游移与不稳定性，具有较浓郁的民间情趣。第 1—18 小节为对比复调，旋律中不时的带出一些色彩性的半音。第 19—22 小节，为下六度卡农，第 23 小节开始为节奏卡农，上下声部大量的 **A** 与 ♭**A** 的对置。慢慢转换色彩进入主音结束。

这首乐曲运用新的旋律半音体系手法，体现了民间音乐的纯朴风情，极富感染力。

No.123《断奏和独奏》，这首乐曲也是由 a 与 b 构成。123a 调性中心为 **C**，第 1—12 小节为下十一度卡农，第 13—19 小节为下五度卡农，是前一个段落的主题严格倒影，同时横向的距离靠近。第 20 小节至曲终，与开始段相同。123b 完全是 123a 的八度二重对位的变化。这首乐曲的 a 与 b 旋律都高度半音化，增强了一种色彩感，C 主音上方出现了 ♭**E**

与 E，其前后出现时产生的色彩对比极有特点。

第三节　复调形式

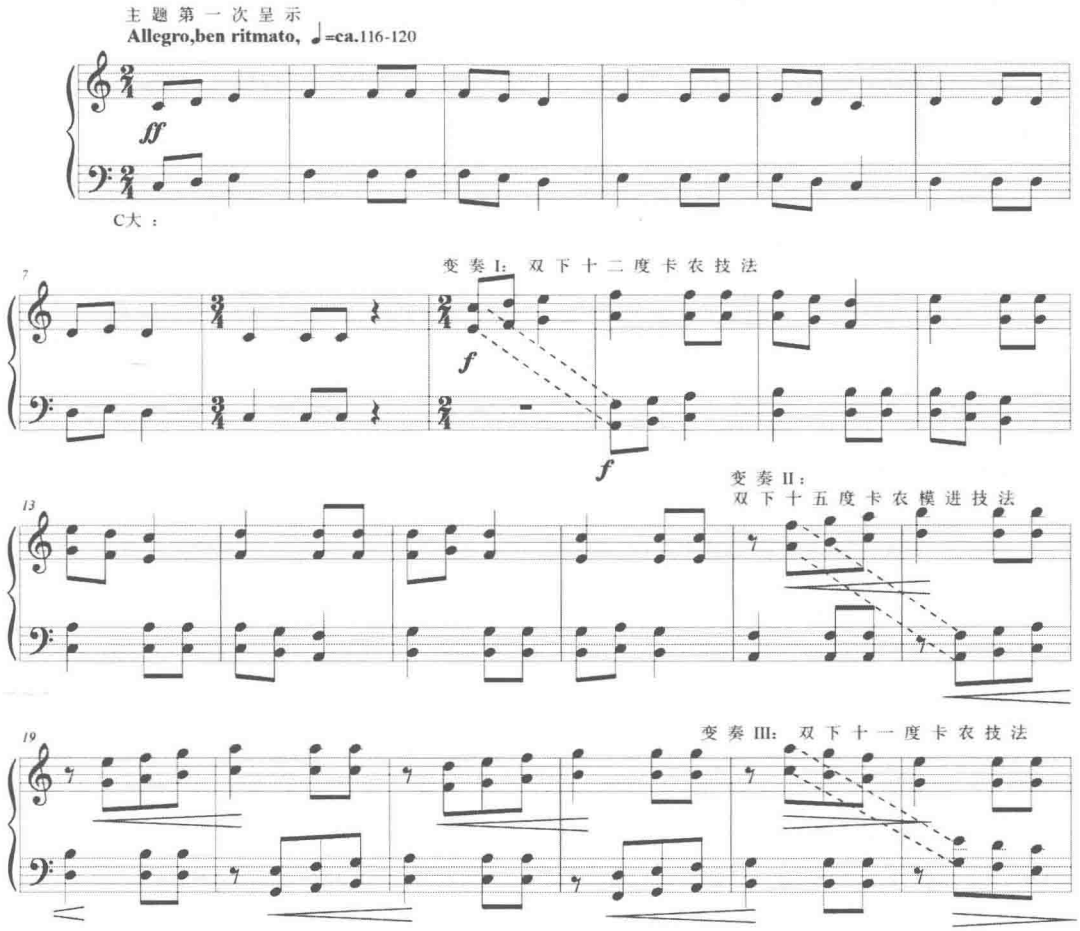
巴托克运用新的旋律半音体系创作的复调乐曲中，也运用了多种传统的复调体裁形式。比如，有些乐曲直接运用“创意曲”“变奏曲”作为标题，从而体现了其复调体裁特征。具体分析如下：

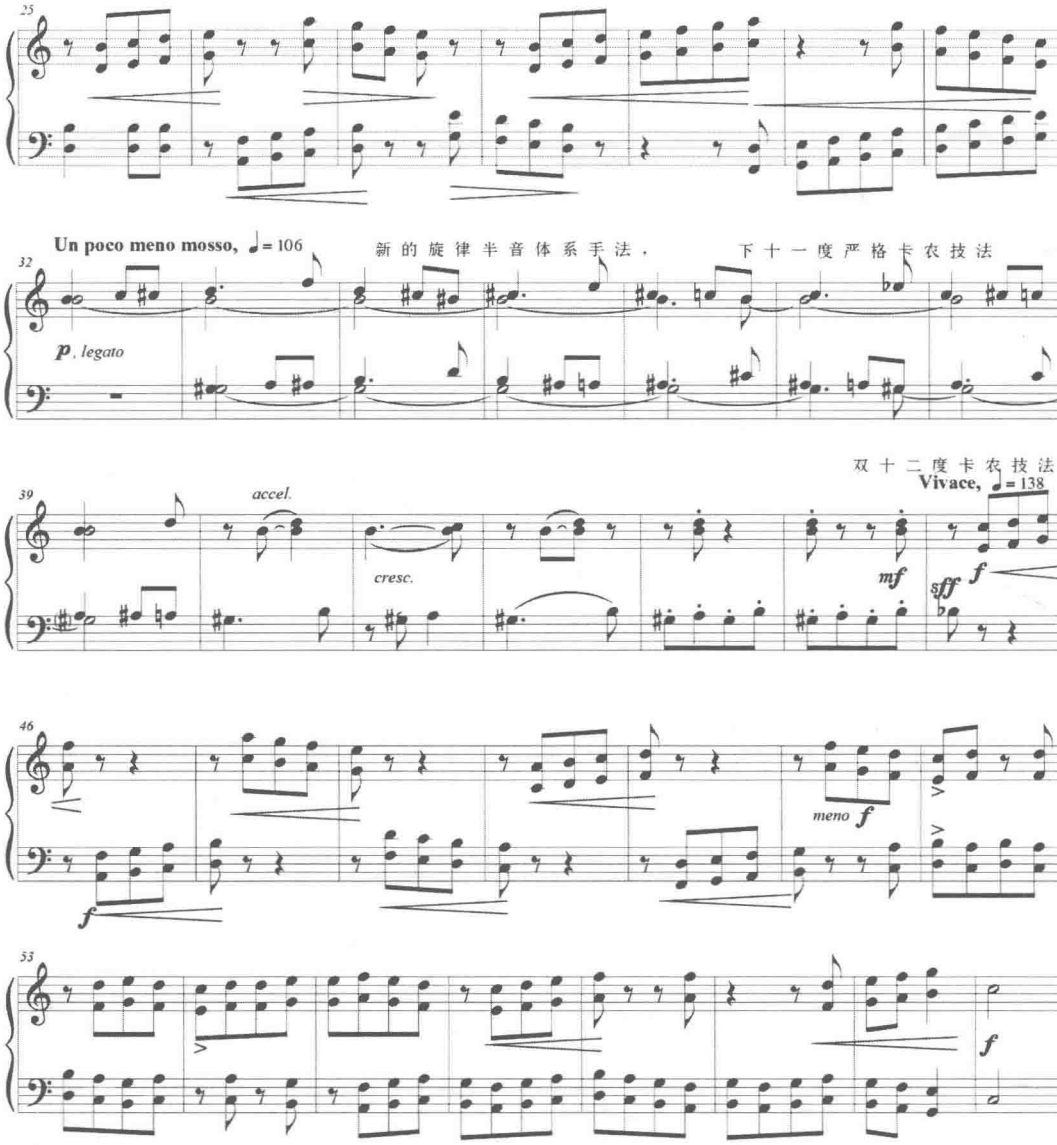
一、变奏原则的复调乐曲

这里举例的两首乐曲，其变奏形式及特点各不相同，见下面具体研究内容。

谱例 4—3：No.112《一首民谣的变奏曲》

一 首 民 谣 的 变 奏 曲





上例 No.112《一首民谣的变奏曲》，乐曲的标题已表明其乐曲形式为变奏曲。第 1—8 小节，主题第一次呈示，这是一首十分淳朴的民间歌谣。运用的是自然音调式，调性为 C 大调。从音乐的发展技巧看，这是一首典型的复调变奏曲，也就是说，运用的变奏技法全部都是复调性的。如：卡农模进，倒影的卡农模进，同向、反向交替出现。第 9—16 小节，为变奏 I，主题在高声部出现，同时附加平行六度声部，低声部也附加平行六度声部，与之构成双十二度音程距离上的严格卡农。

第 17—22 小节为变奏 Ⅱ，是由主题材料减缩而构成的。主题连同附加六度声部均移高四度，一小节后，模仿声部与之构成双八度卡农（双十五度卡农），与变奏 I 相比较，运用可动对位手法，卡农音程进行了变化，由十二度变为十五度。之后出现了两次下二度

步伐的卡农模进，富有动力性。

第 23—31 小节，为变奏Ⅲ，从音乐的逻辑角度看，变奏Ⅲ与变奏Ⅱ是一个整体。变奏Ⅱ的卡农模进手法，在变奏Ⅲ时，首先演变为倒影形式，并将主题又一次缩减，同向与反向交替出来，低声部在一小节后与之形成下十二度卡农，卡农音程再次变化。

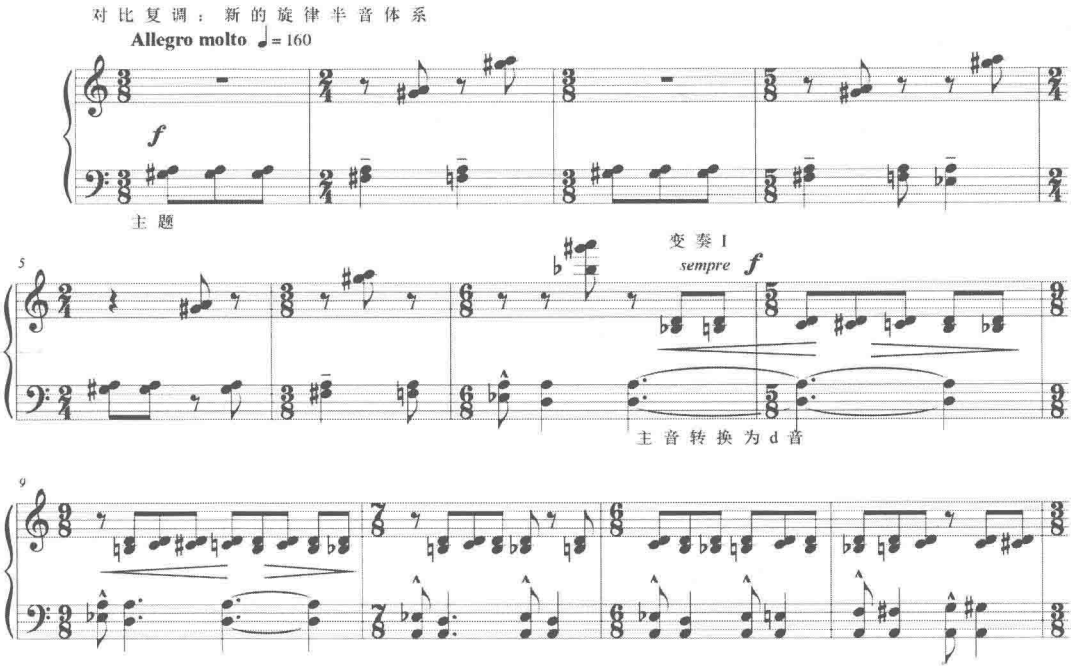
第 32—44 小节，为变奏Ⅳ，运用的是新的旋律半音体系的技术原则，将这个十分淳朴的自然音调式的主题变成了高度的半音化风格的主题，并在下方十度音程距离上构成严格卡农。与卡农结构同时出现的 B 与 ♯G 的双持续音声部。巴托克将自然调式的主题变为半音化的主题，所用的方法是将主题的横向音程关系进行压缩，将传统技法中的主题时值的扩大与缩小的变形技巧，用在主题旋律音程的扩大与缩小上，从而使自然音旋律变为半音旋律。这就是巴托克创造的新的旋律半音体系，将其作为变奏Ⅳ的一种方法，是十分新颖的。

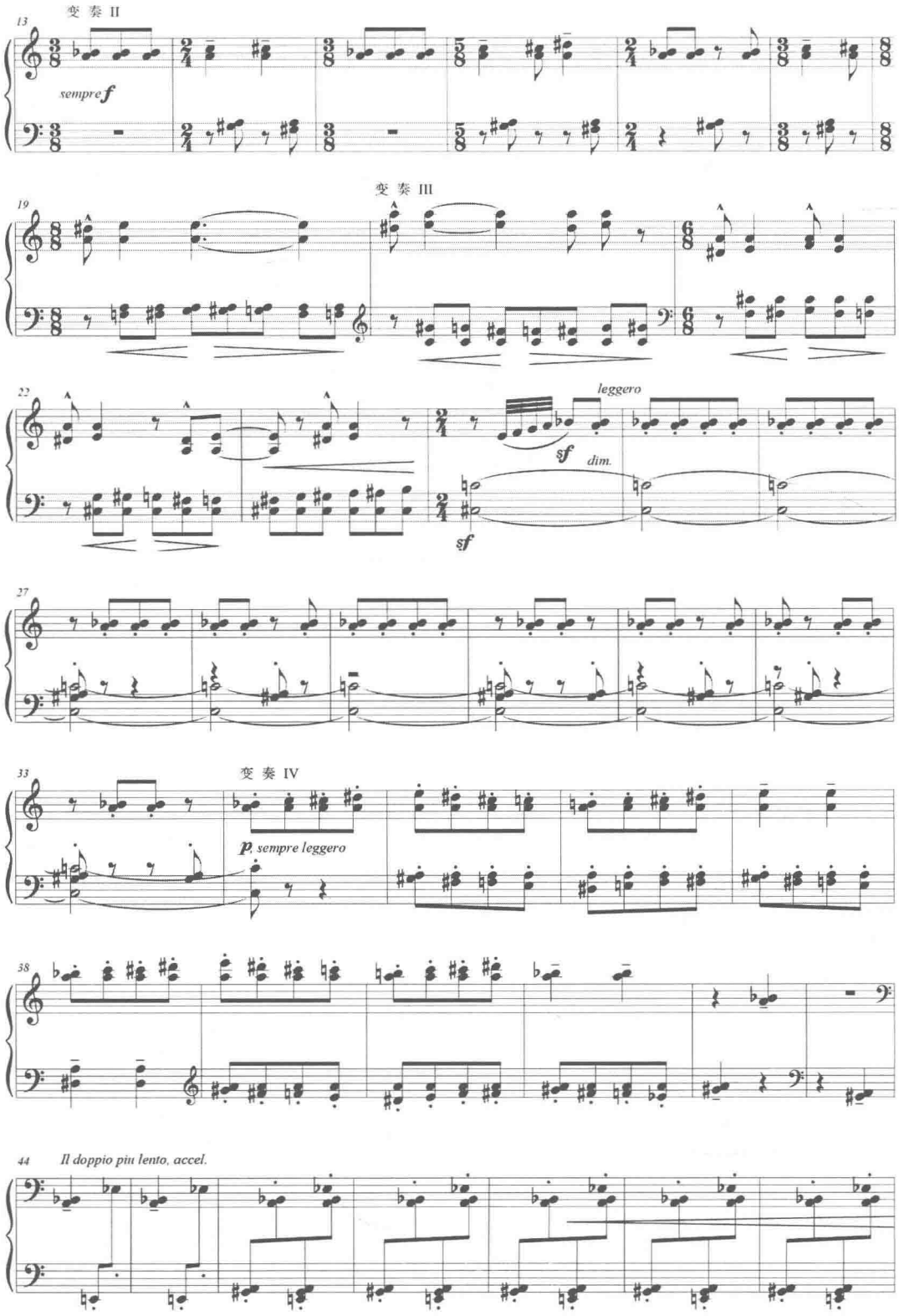
第 45 小节一曲终，又回到自然音调式音阶的附加平行六度的主题中，仍然运用双重十二度卡农结构形式，最终以 D—T 的正格终止结束全曲。

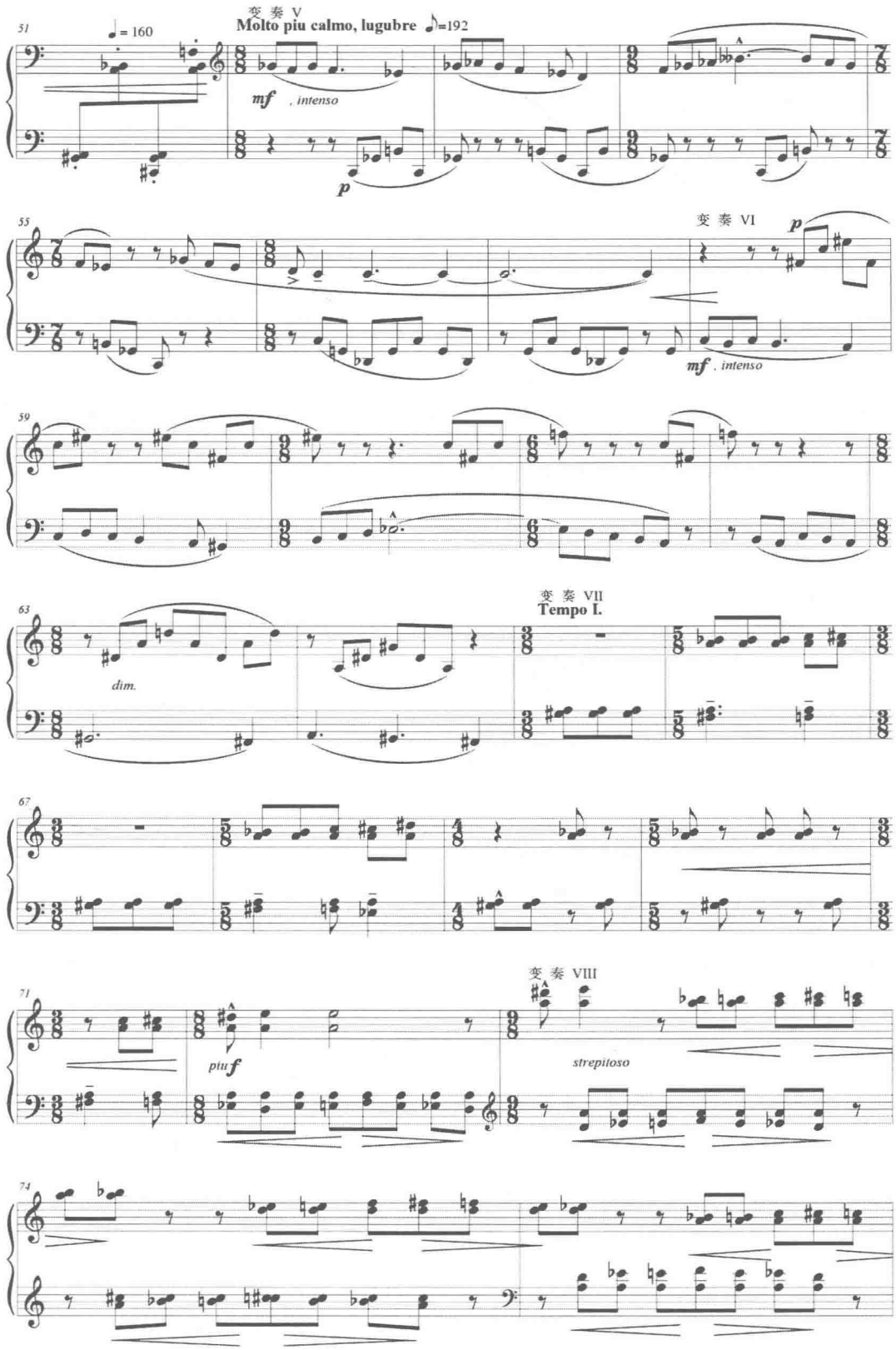
这首变奏曲，运用了多种变奏手法，尤其变奏Ⅳ，巴托克运用新的旋律半音体系将建立在自然音调式基础上的，民间歌谣似的纯朴变奏主题半音化，产生了与前后变奏截然不同的新风格，为这首变奏形成了一个独特的亮点，同时两种风格自然地融为一体。从而在这首简洁的变奏曲中，也将巴托克多元化的复调风格体现出来。

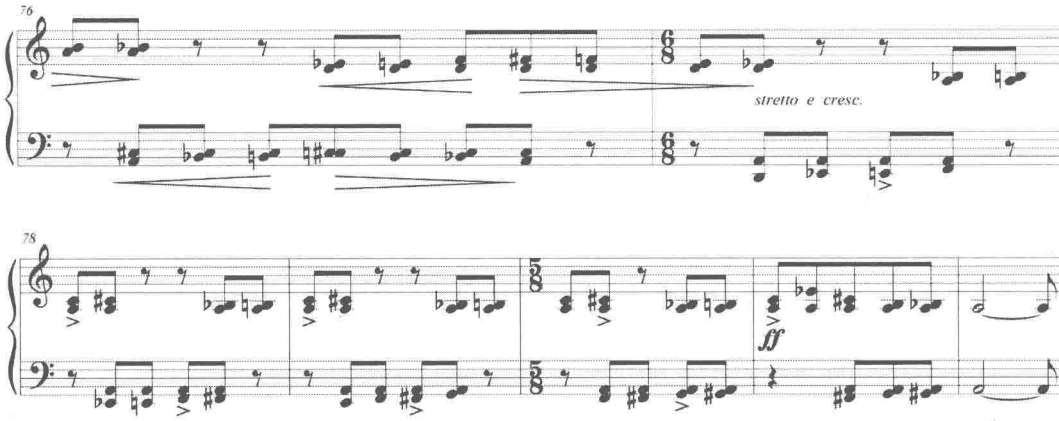
谱例：4—4：No.140《自由变奏》

自 由 变 奏




变 奏 II
sempre f
变 奏 III
leggero
sf
dim.
sf
变 奏 IV
p, sempre leggero
Il doppio piu lento, accel.


51
♩= 160
变奏 V
Molto piu calmo, lugubre ♪=192
mf , intenso
p
55
变奏 VI
p
mf , intenso
59
63
dim.
变奏 VII
Tempo I.
67
71
变奏 VIII
piu f
strepitoso
74



上例 No.140《自由变奏》，这首乐曲的标题为“自由变奏”，其每一次的变奏段落及插部都运用了多种灵活而自由的复调技法，如：倒影，卡农，倒影紧缩，对比等技法。每次变奏中节拍都有转换，产生不同的节拍重音与节奏韵律，使全曲活泼而富有动感。

在这首乐曲中，主音 A 始终作为一个不变的因素，贯穿在全曲中，成为这首乐曲最稳定的成分。与之形成对照的是主题旋律的高度半音化。这些旋律性的半音，既不同于传统大小调功能体系中的半音没有倾向性，不受功能的制约；也不同于无调性乐曲中的半音。

在这首乐曲中，由主音 A 形成的持续音声部在每次变奏中，其表现形式是不一样的，有长音形式的，有节奏型的，有声部移动的，有间断式的，等等。这样，在多变的主音 A 调性结构基础上，全曲的旋律进行了半音化的呈示与发展。由此可以看出这首变奏曲是由稳定的调性主音与半音化的旋律结合而形成的复调变奏曲。

二、创意曲形式的复调乐曲

创意曲是复调体裁乐曲中，最为灵活自由的一种形式。它不受确定的结构，确定的技术手法的限制，可以富有创造性的进行写作。在这里，研究的是巴托克在《小宇宙》曲集中，运用新的旋律半音体系创作的创意曲。

No.92《半音音阶创意曲》，这首作品从标题上就表明是运用半音音阶创作的。实际上只运用了 E—B 之间的八个半音写作的。前八小节是呈示段落，高低声部八度齐奏，旋律则高度半音化，调性中心为 E，典型的有调性无调式乐曲。第 9—20 小节，是展开段，高声部的旋律材料来源于主题，低声部与之形成一拍距离的下八度卡农。第 21 小节一曲终，为再现段，低声部是带有半音化装饰音 ♯A 的属持续音 B，在这里，♯A 与 B 的交替成为固定音型直至曲终。高声部主题先以倒影形式出现，之后又加入大量半音。最后停在主音 E 上结束。

这是一首典型的新的旋律半音体系乐曲，高度半音化的旋律风格。这些半音是没有倾

向性的，是不受传统大小调体系中的功能制约的。在这首半音音阶创意曲中，无论对比或模仿复调结构，其两个声部中，都形成有大量的小二度直接碰撞。（例如：B 与 ♯A，A 与 ♯A，G 与 ♯G，♯F 与 G 等）。在包含有如此丰富的半音旋律构成的创意曲中，音乐的发展一气呵成，产生既不同于传统风格，也不同于无调性风格的独特而新颖的半音化创意曲。

例：No.145《半音创意曲》a，从标题看，便知这是一首创意曲，运用了对比与卡农的技法，调性主音为 D。主题在低声部开始于主音 D，模仿声部与之形成减五度卡农，音响尖锐。之后很快转为对比复调写法，横向运用几乎全是半音化的旋律进行，纵向上下声部的对位结合也出现大量不协和音程的直接碰撞（例如：D 与 ♭A，G 与 ♯G，C 与 ♯F，♯F 与 G 等）。第 23 小节开始，是连续的卡农模进，卡农音程距离仍为三全音，步伐灵活。第 34—37 小节是间断性的八度齐奏，第 38 小节开始运用对比复调技法，结束时，类似于不严格的同步倒影，最终停在主音 D 上。

145b 是 145a 的变体，为 145a 运用 D 调Ⅱ级音 E 为轴的全部倒影形成的，所以 145b 的主音变成了 ♯F。

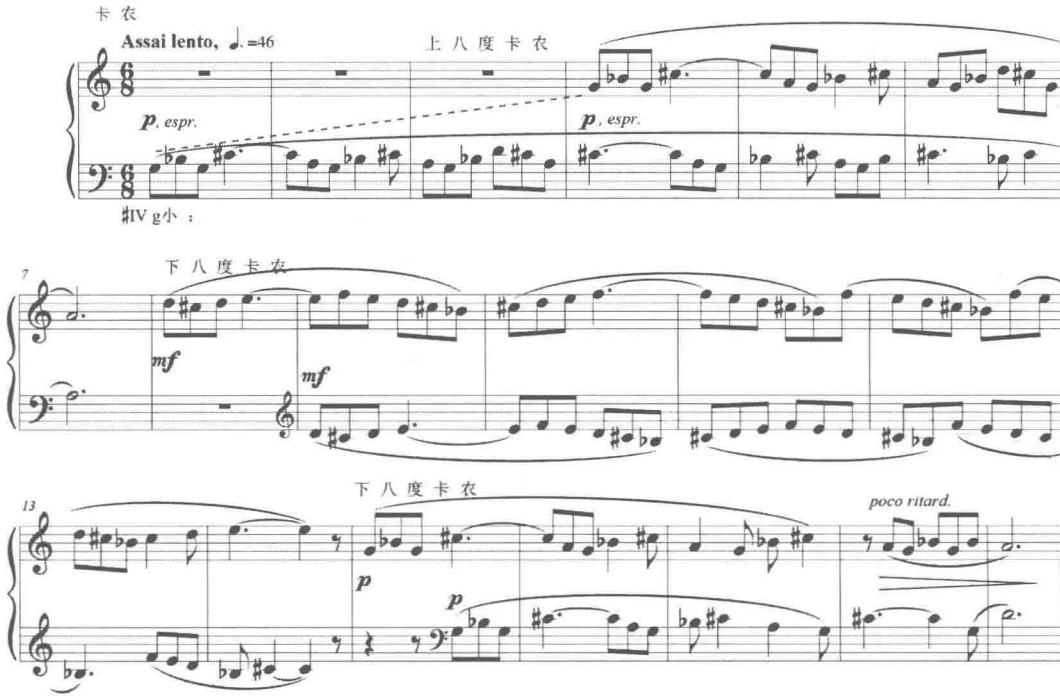
整首 145 的 a 与 b，都是运用新的旋律半音体系创作的，a 与 b 是一个作品的原形和倒影关系。由于是创意曲形式，其结构与技法都相当灵活，运用减五度的模仿关系，使其结合的音程关系，富于创造性，体现出新的旋律半音体系风格。横向旋律以半音相连为主，只出现过几次半音意外的音程关系；纵向则有大量的不协和音程同时碰撞。巴托克灵活自如的运用半音旋律，结合对比与模仿复调技法，使其创意曲的形式与旋律风格都具有独特的风格特点。

第四章　特殊调式音阶的复调乐曲

在巴托克《小宇宙》曲集中，有几首乐曲运用的调式音阶，不是我们熟悉的传统的大小调中的调式音阶，也不是教会调式，而是作曲家从其民间音乐得到的启发而创造出来的新音阶，其结构形式的多样化，只能在下面对具体作品的研究中进行阐述归纳。现在需要说明一点，本章内容由于调式音阶的特殊性，所以将特殊调式与复调结构调性确立等结合起来研究，不再细分章节了。

首先研究 No.10《双手交叉弹奏》，这首乐曲运用的特殊调式音阶为 bV 级音的多利亚调式，其调号为 ♭A，产生出人工创造的，以 D 为主音的特殊调式音阶。全曲为不带对题的八度卡农。No.25《模仿与转位》这首乐曲运用的是以 b 为主音的降 V 级音的特殊调式音阶。其调号为 ♯C，是巴托克独创的调号写法，标题已表明这是一首严格模仿的卡农曲。

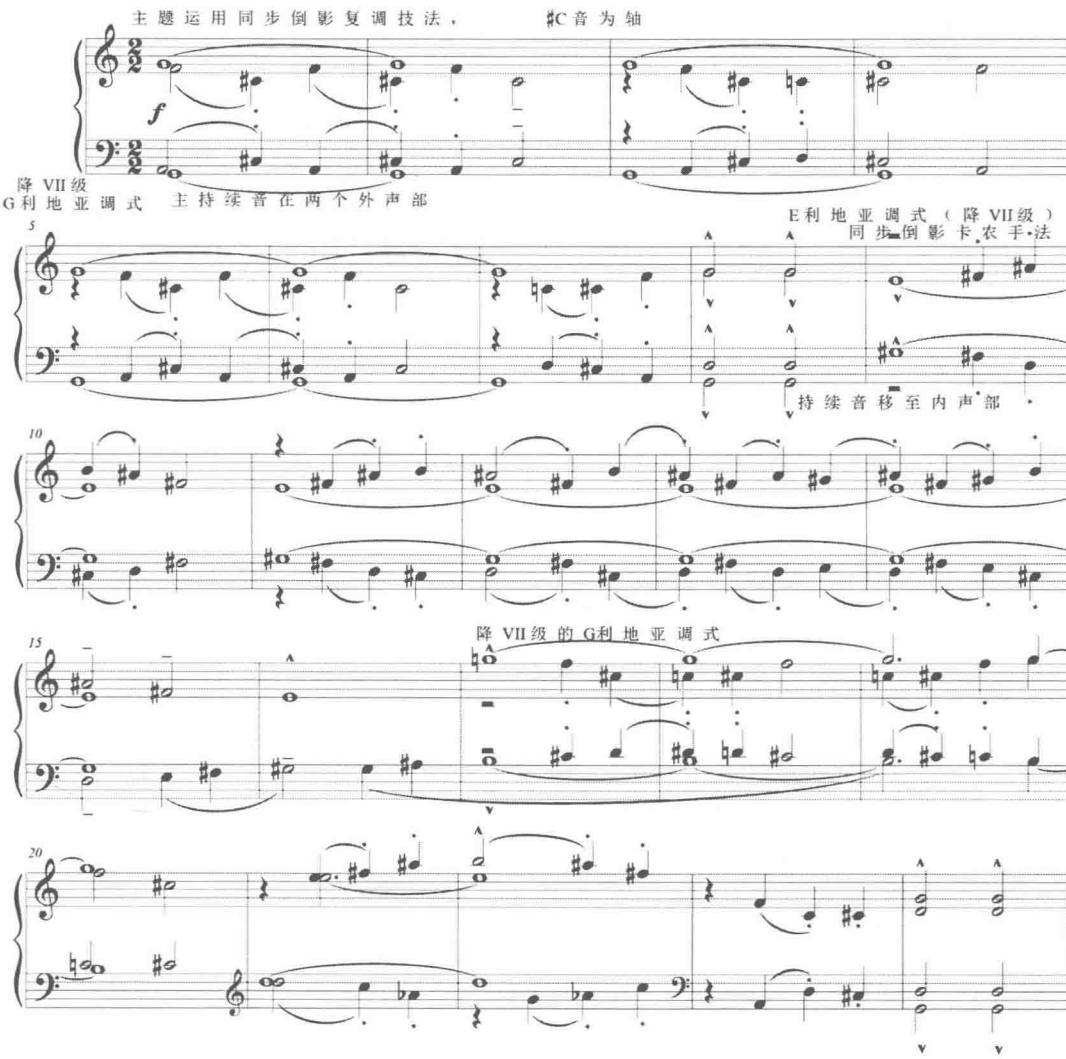
谱例 5—1：No.58《东方风格》



上例 No.58《东方风格》，这首乐曲运用的特殊调式为升高Ⅳ级音，以 G 为主音的小调式。全曲运用卡农技法写作，在模仿关系上，每段卡农的时间距离横向关系逐渐靠近。共分为三段，第 1—7 小节，Ⅰ段为三小节距离的上八度卡农；第 8—14 小节，Ⅱ段为一小节距离的下八度卡农，第 15 小节一曲终，为半小节距离的下八度卡农。运用横向、纵向可动对位手法，最后停在属音级上结束全曲。

标题中的“东方”仅是一个模糊的概念，匈牙利的东方是巴基斯坦、印度等国家，而巴托克运用的音阶极有特点，由于Ⅳ级音的升高，那么Ⅲ级与Ⅳ级音之间构成增二度，是伊斯兰音乐特有的音阶形式，故我们可以推测，这可能是曲名中“东方”的含义。全曲的调性中心为 G，但终止在属音级上，这是巴托克的一种终止方式，当旋律风格具备民间音乐的韵律时，在属音级上结束，这也是直接沿用民间音乐的结构方式所致。

谱例 5—2：No.72《龙舞》



上例 No.72《龙舞》，这首乐曲运用的特殊调式音阶为 b Ⅶ级音的 G 利地亚调式。复调结构为同步倒影卡农。

第 1—8 小节，两个外声部用长音形式的主持续音来确立调性，两个中声部是 ♯C 为轴的等距离同步倒影，运用 b Ⅶ级音的 G 利地亚调式。

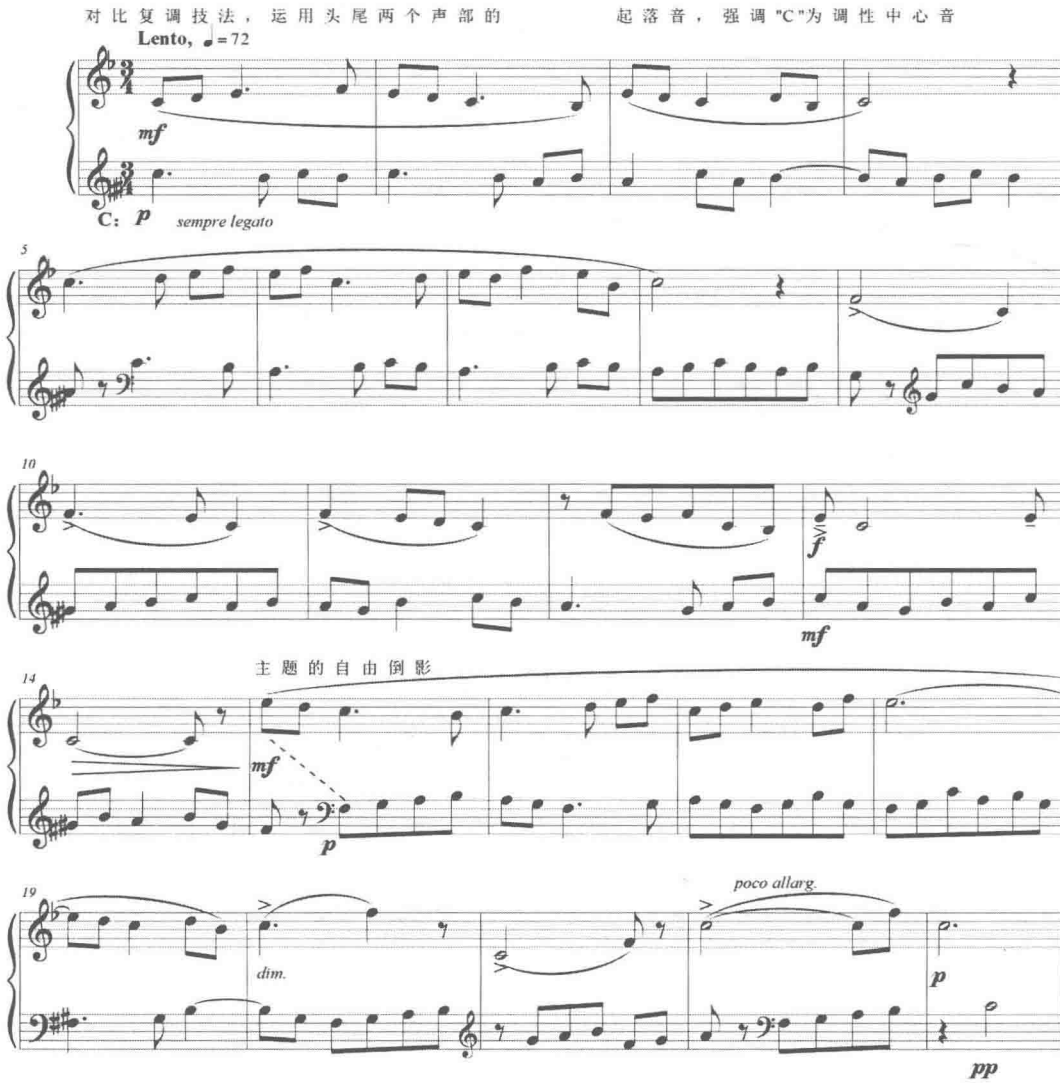
第 9—16 小节，b Ⅶ级音的 E 利地亚调式，这是运用转换调性主音进行发展的结果，持续音为 I 级与 Ⅲ 级，并转换至两个内声部。两个外声部旋律也进行了转调发展，但复调结构依然为严格的同步倒影卡农。

第 17 小节一曲终，调式转回到 b Ⅶ级音的 G 利地亚调式。持续音形式也转回两个外声部。内声部仍然为同步倒影卡农。

三段全是同步倒影卡农，由于距离相等，因而很自然地形成了半音碰撞，产生音响的色彩变化。

谱例 5—3：No.99《双手交叉》

双 手 交 叉



上例 No.99《双手交叉》，这是一首对比复调小曲。上面一行谱表的调号标记为 ♭E，下面一行谱表的调号标记为 ♯F、♯G，乐曲中则没有任何一个临时升降记号。乐曲的头尾两个声部皆是 C 音，强调了 C 为调性中心音。而上下谱表的调号综合在一起，则形成了

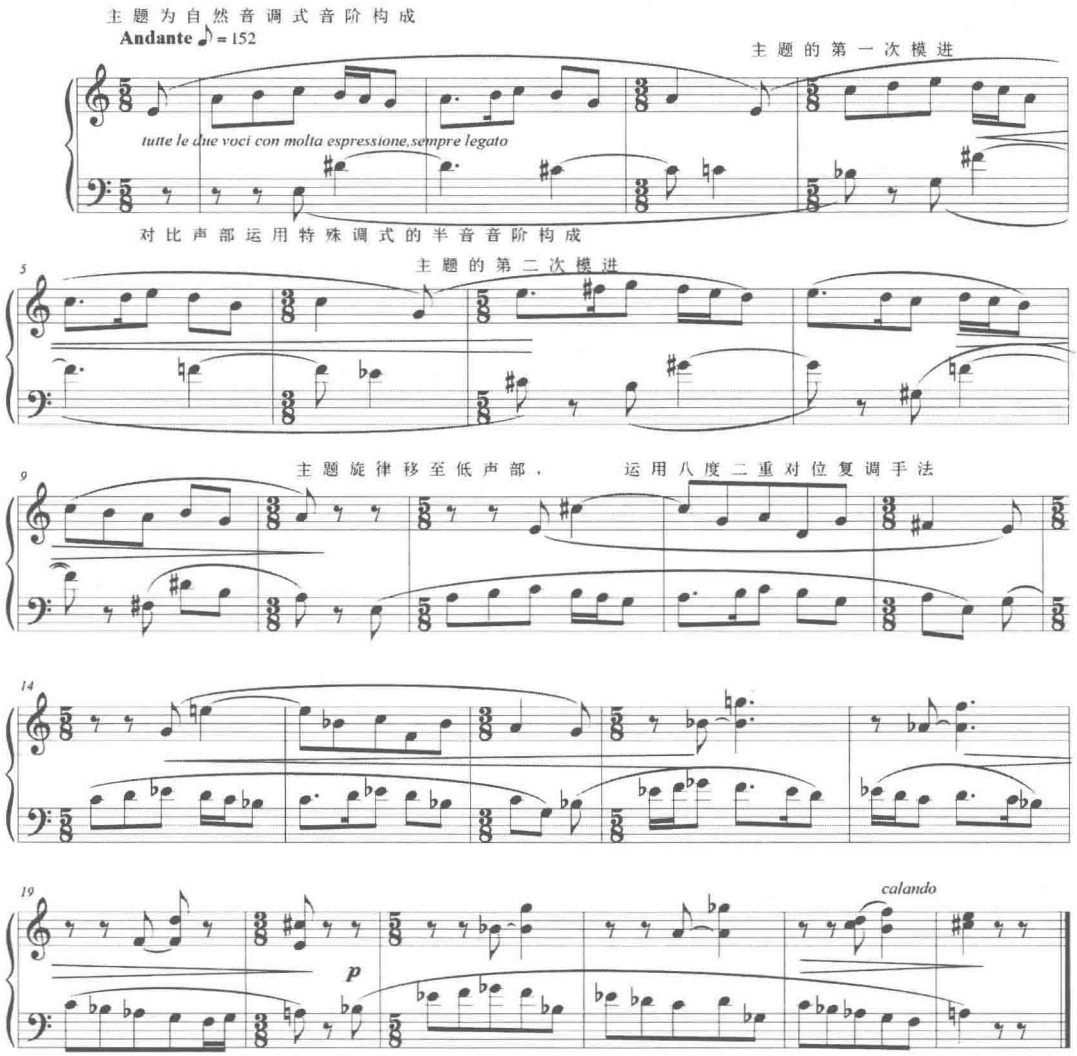
这首乐曲所运用的特殊音阶形式，即音级之间的大小二度交替的音阶形式。这个合成后的自然综合音阶具有匈牙利小音阶的特征，即主音上的小三度与增四度音程。

这首复调乐曲主要分为三个段落，第 1—8 小节是对比复调。第 9—14 小节是对主题材料的发展，仍为对比复调结构。第 15 小节一曲终，运用主题的自由倒影等形式，构成的变化再现依然是对比复调结构。

这首乐曲是巴托克运用了特殊调式重叠而构成的。全曲的调性主音 C 在高低声部的每个乐句中都得到了强调，旋律结构完整，调性清晰明确。由于运用的是特殊音阶形成的综合音阶，既保持了匈牙利民间音乐的风格特点，又别具一格，具有一定的现代感。其对位技法与传统对位相比，又增加了调式色彩的对比。

谱例 5—4：No.100《民歌风格》

民 歌 风 格



上例 No.100《民歌风格》是一首运用自然音调式，主题与包含有十二个半音的音阶材料写成的对题形成对比的复调乐曲。第 1—10 小节，主题在高声部陈述，之后模进两次，其模进步伐为上三度，骨架音为 A、C、E，对题是主题的对比声部，也以模进手法写成。第 11—20 小节半，运用八度二重对位手法，主题旋律移至低声部，对题移至高声部。后四小节，主题动机缩减，构成尾声最后终止在 A 大三和弦上结束全曲。

这首乐曲主音明确，调性单一，主题旋律无论在高声部还是低声部出现，运用的都是自然音调式音阶。而对题则是运用特殊调式的半音音阶。这两种各具鲜明特征的调式音阶写成的独立性很强的两个对比旋律构成的复调乐曲，又一次表明了巴托克多元化复调风格在一首乐曲中的体现。这一现象，有力地论证了巴托克的多元化复调风格不仅在宏观上，也在微观上，即具体作品中得以生动的体现。

谱例 5—5：No.109《来自巴厘岛》

来自巴厘岛

主题初次呈示：无特定音级做轴的　　等距离倒影模仿

Andante, ♪=134

p, dolce

移位　　同步倒影

poco rit.

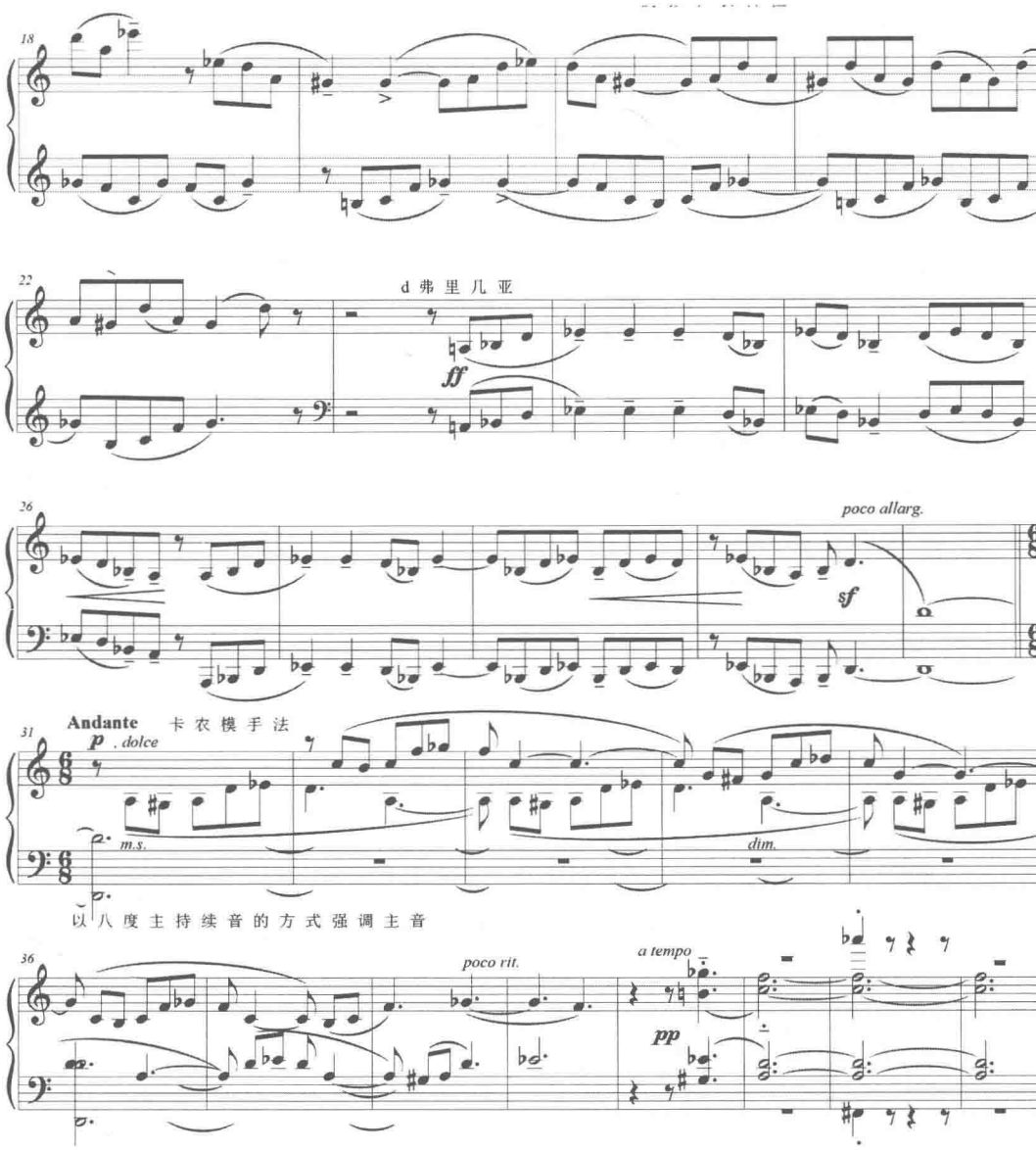
Risoluto, ♩= 96

f

确定调性最主要依据：主三和弦

下六度卡农

（主题去头）倒影卡农转位



上例 No.109，《来自巴厘岛》这首乐曲所运用的音阶是由特殊调式与传统调式构成的多调式综合音阶，调性中心为 D，其特殊调式的结构是音阶中各音级之间的大小二度交替形成的。

第 1—11 小节，特殊调式音阶形成，是由于增五度关系的倒影模仿。这个倒影卡农有一个隐避的轴音，即 D 主音上方自然音级的Ⅳ级音 G，结合以严格的等距离倒影的逻辑技巧，出现四级音的变体 ♭G、♯G，因而形成了没有自然音的Ⅳ级音的特殊调式音阶。而调性中心 D 的确立则是由于第 11 小节终止在 D、F、A 这三个音构成的和弦上，因而成为确立调性的最主要的依据。

第 12—30 小节，是发展段，前 4 小节为上下声部齐奏，第 16 小节开始，运用了主题开始处倒影卡农的声部转位，音阶材料依然是特殊调式。第 23—30 小节，两个声部为八度齐奏，这 8 小节音乐是全曲插入的一个传统的 D 弗里几亚调式音阶写成的旋律，为乐曲形成了一个新的音响色彩对比。

第 31 小节一曲终，低声部运用两个相隔十五度的主持续音，确定了 D 为调性中心。高声部旋律为相隔两小节的卡农模进，采用下四度、下五度的模进关系，与上声部构成模仿关系的下声部，强调了主音 D 与属音 A 的功能力度，将 D 调调性明确的建立起来。

全曲运用特殊调式作为基本音阶材料，形成特殊调式音阶的方法（前面已提及）是极富创造性的，十分的新颖与独特。复调手法简洁、明了，将一个简短的动机发展得淋漓尽致。巴托克运用特殊调式音阶结合复调技法，旋律的变化，营造出印尼的异国浪漫风情。同时，这首乐曲中插入的一段纯自然的弗里几亚调式旋律，又一次论证了巴托克多元化的复调风格在一首乐曲中的体现。

No.136《全音音阶》,这首乐曲将两种音高位置的全音音阶同时重叠应用在不同声部中，由于横向旋律运动时单一音高形式的全音音阶，在纵向结合时，却形成半音化的碰撞，构成了多层次的复调结构，产生新的音响色彩。

第 1—6 小节，是主题陈述，这是一个具有民谣风格的主题，简洁、悠扬，是全曲音乐的基本材料。这个主题用的是以 C 为基音的第一种音高的全音音阶，并且 C 作为持续音形成出现。

第 7—12 小节，高声部主题重复，低声部与之形成平行小三度的齐奏，运用的是 A 为基音的第二种音高的全音音阶，同时低声部 A 作为持续音形式出现。

第 13—19 小节，是新发展而来的旋律，作为主题的答句。上下声部依然构成平行小三度齐奏，上声部持续音为 ♭G、C，运用第一种全音音阶，下声部持续音为 ♭E、A，最后停在 F 音上大小三度、五度并置的和音。

第 20—27 小节，是民谣风格的主题材料移低小三度，并在一小节的距离上构成下六度卡农。同时两个声部统一在第二种全音音阶上。

第 28—34 小节是第 13—19 小节的倒影变形，两种全音音阶也随之进行了转位，上声部是第二种全音音阶，下声部是第一种全音音阶。最后停在 E 为低音的大小三度，五度并置的和音上，与第 19 小节的 F 为低音的和音形成呼应。

第 35—40 小节，是 20—26 小节的重复，卡农形式转换为平行大六度进行。全音音阶也随之分化，上声部为第二种全音音阶，下声部为第一种全音音阶。最后以 ♯G—A 的半音进行，终止在 A 音上，整个前 40 小节以 A 为调性中心。

第 41 小节开始，为乐曲的展开部分，主题材料进行了发展。上声部是第二种全音音阶，下声部是第一种全音音阶。复调结构以平行齐奏为主，间插对比手法。第 56—61 小节用

两种音高的全音音阶构成六个音的和音，形成尖锐的音响效果推向全曲的高潮。

第 62—81 小节是再现部分，低声部将民谣式的主题旋律移低大六度，同时音阶材料也转换为第二种。高声部与之构成同步倒影卡农，轴音是双重的，♭E 与 A。依然是第二种全音音阶。第 68 小节，是主题的完全再现，高声部运用第一种音高的全音音阶。C 为持续音形式。低声部运用第二种音高的全音音阶。

第 74 小节一结束，是尾声，两声部都运用第一种全音音阶，最后高声部停在 C 音上，低声部再次由 ♯G—A 的进行确定了 A 的主音地位。

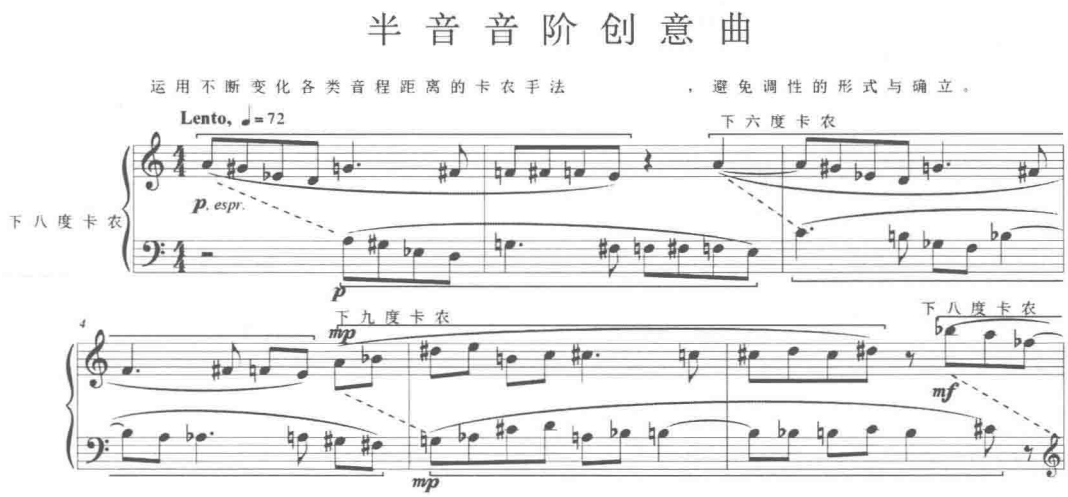
这首乐曲巴托克运用了两种音高的全音音阶的同时重叠，成为复调结构中的又一对比因素，两种全音音阶的结合构成了半音阶的不协和音响效果，这样在一首乐曲中又体现了巴托克多元化的复调风格。

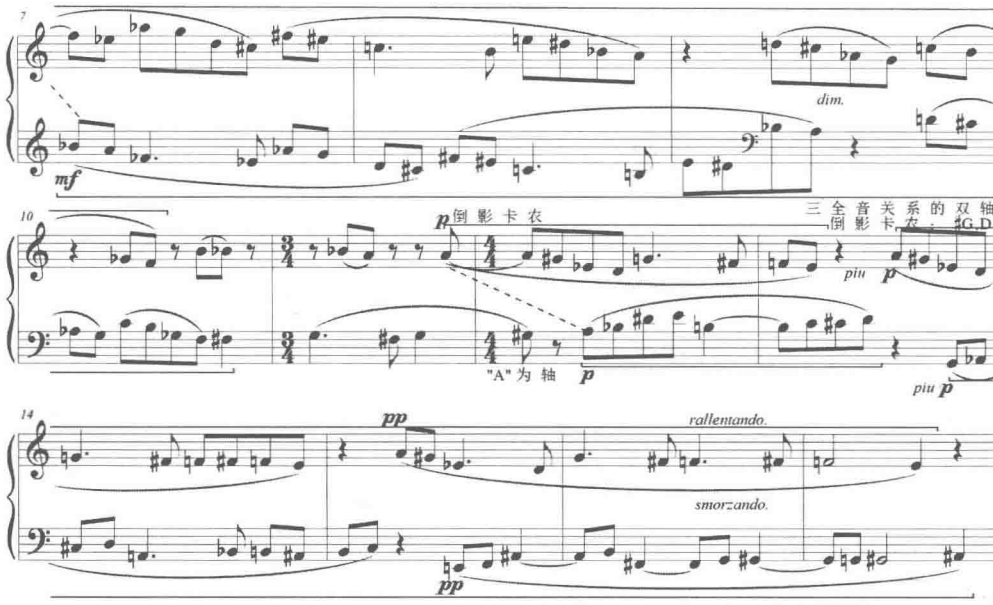
第五章　无调性复调乐曲

“无调性”音乐指的是避免使用传统音乐中用来确定调性中心的逻辑规律，从而完全排斥了调性中心，摆脱了调性结构的束缚。

无调性音乐是 20 世纪音乐中非常重要的一个创新领域。巴托克《小宇宙》曲集中，无调性乐曲占的比例很少，所以我们只研究其中的一首无调性复调乐曲。

谱例 6—1：No.91《半音音阶创意曲》





上例 No.91《半音音阶创意曲》是一首运用十二个半音创作的卡农曲。第 1—11 小节，为同向卡农，其音程距离有下八度，下六度，下九度等，卡农的时间距离也不尽相同。第一个卡农句共四小节（第 1—2 小节）起音是 **A** 音，落音是 **E**，（第 3—4 小节）改变为六度卡农时，上下声部分别停在 ♯**F** 音与 **E** 音上，排斥了调性的确立。第二个卡农句，为同向下九度卡农，高声部停在 ♯**D** 音上，低声部停在 ♯**C** 音上，同样没有出现明确的调性结构。第三个卡农句为下八度卡农，高声部停在 **F** 音上，低声部停在 ♯**F** 音上，依然无法确立调性。

第 12 小节开始，为再现段，极有趣味，前 1 小节半，是 **A** 音为轴的等距离倒影卡农，旋律来自于主题。紧随其后的上声部为主题的原形，下方声部为主题的严格倒影，恰恰形成三全音关系的双轴，再一次排斥了调性中心的确立。由于这段十二个半音都用上的倒影卡农，是完全等距离的，因而完全没有运用具有音级概念的音为轴。然而在这段严格倒影卡农的末尾，最后两个音，高声部是 **F** 音—**E** 音的小二度进行，低声部则是 ♯**G** 音—♯**A** 音的大二度进行，如此高低声部的结束音正好构成三全音关系，假若上下声部还是严格的小二度倒影，则变成 **A** 音与 **E** 音的纯五度结束，如此就有可能确立全曲的调性。因而，毫无疑问地得出结论，巴托克在此是有意的，去避免调性的形成的确立，因而对等距离卡农进行了调整。

这首乐曲由于出现了十二个半音，旋律的走向与每个乐句的结束都在排斥调性中心的形成，同时运用不断变换的卡农音程距离等的复调技巧来避免调性中心的形成，因而是一首典型的无调性复调乐曲。

第六章　横向与纵向双重结构的复调乐曲

在巴托克《小宇宙》曲集中，有几首乐曲，是运用横向与纵向双重结构支撑的乐曲。这类乐曲的结构特点：一是纵向和弦有其自身的结构逻辑。比如，两个纯五度构成的四音和弦作为基本和弦结构框架。二是以复调的横向发展作为其运动的逻辑，这就是横向结构的制约。具体到每一首乐曲中，则运用的技法灵活多样。

例如 No.110《不协和音》。这首乐曲 **E** 为调性中心音，是运用横向与纵向双重结构支撑的乐曲，其双重结构体现在：横向采用的是模仿与对比的复调技法，纵向结构为不协和和音。

第 1—16 小节，高低声部的不协和和音的基本材料是相差两个小二度的两个纯五度构成，形成纵向结构。同时由不协和和弦的交错对撞中，又发展出模仿的关系，形成横向结构，并出现了相差两个小二度的小三度音程，但不是主体，是辅助性的。

第 17—20 小节，高声部停在 ♭**F** 上，低声部停在 **E** 上，互为等音，确立调性中心。

第 21—30 小节前半，依然是由四个音构成的不协和和音效果，运用的同时伴随主属持续音 **E** 与 **B**。

第 30—46 小节，运用手法与第 1—20 小节完全相同。纵向结构为不协和和弦，横向为对比与模仿的关系。后 4 小节终止在 ♭**F** 与 **E** 上，确立调性。

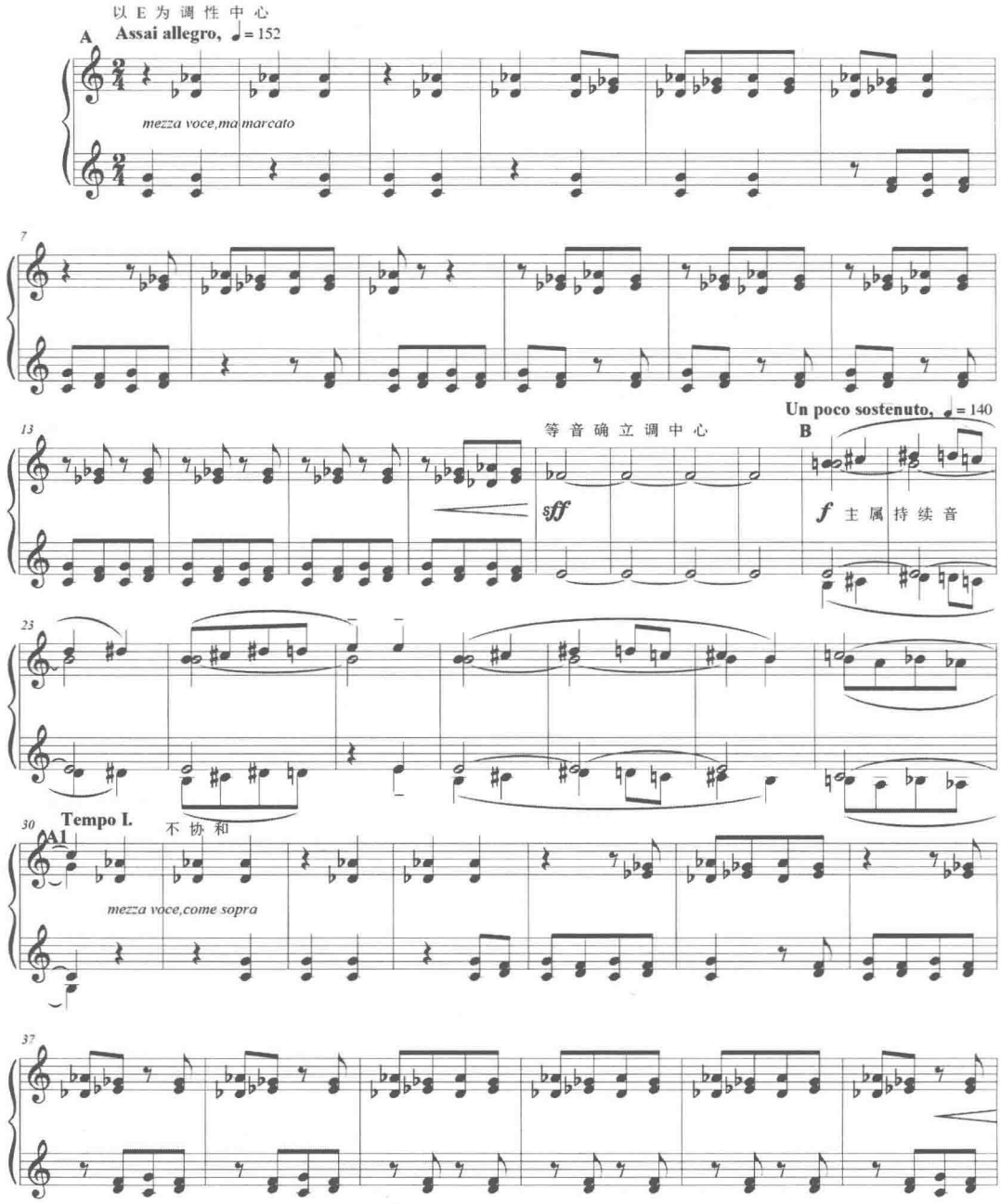
第 47—56 小节，纵向结构为不协和和音，横向结构是 e 为轴的倒影卡农，旋律材料与第 21 小节处相似。

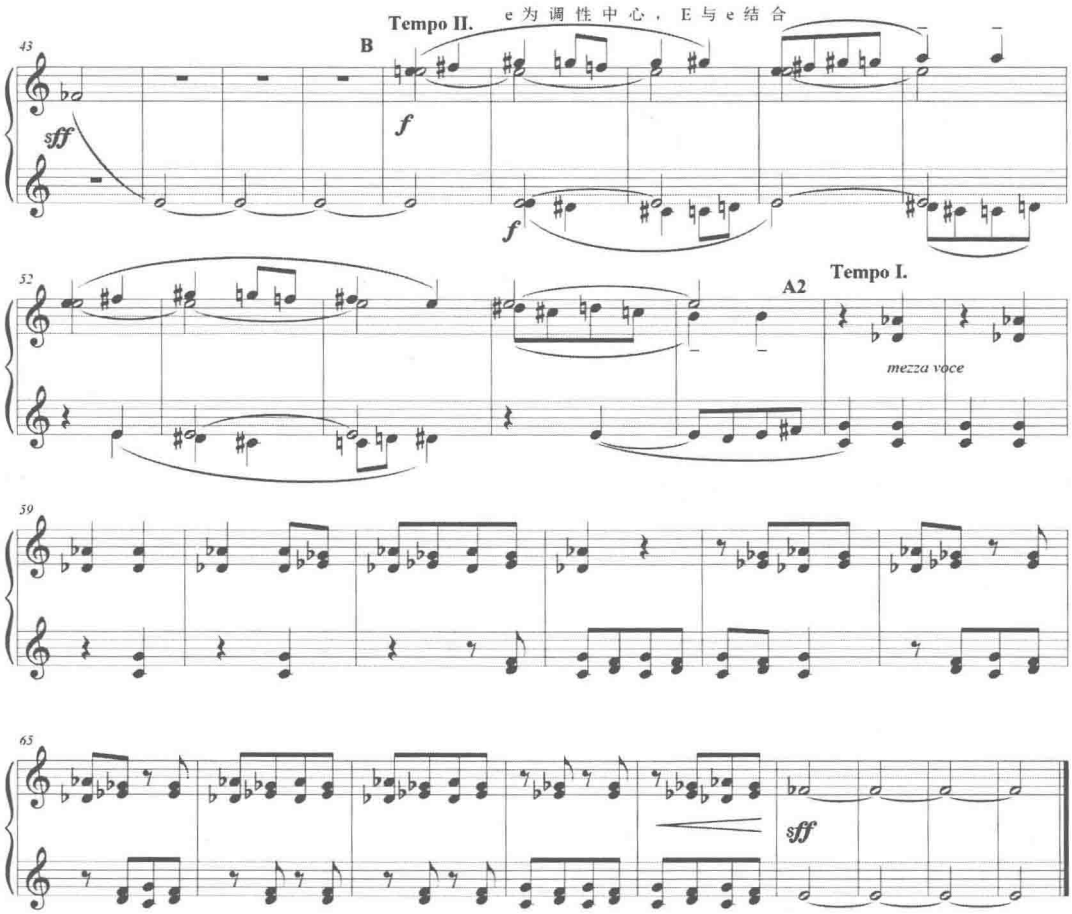
第 57 小节一曲终，再次回到前 20 小节的音乐材料中。

这首乐曲材料简洁，调性明确，纵、横向结构的双重支撑形成乐曲的独特风格。

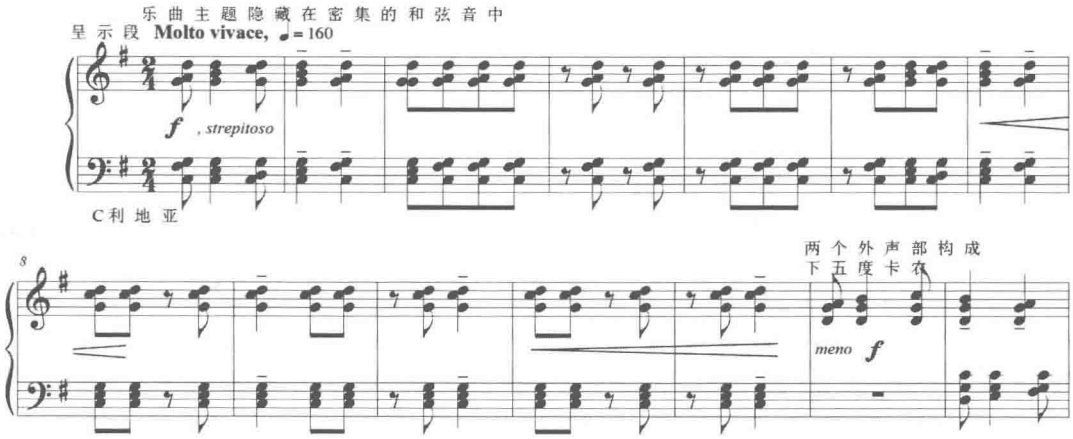
谱例 7—1：No.110《不协和音》

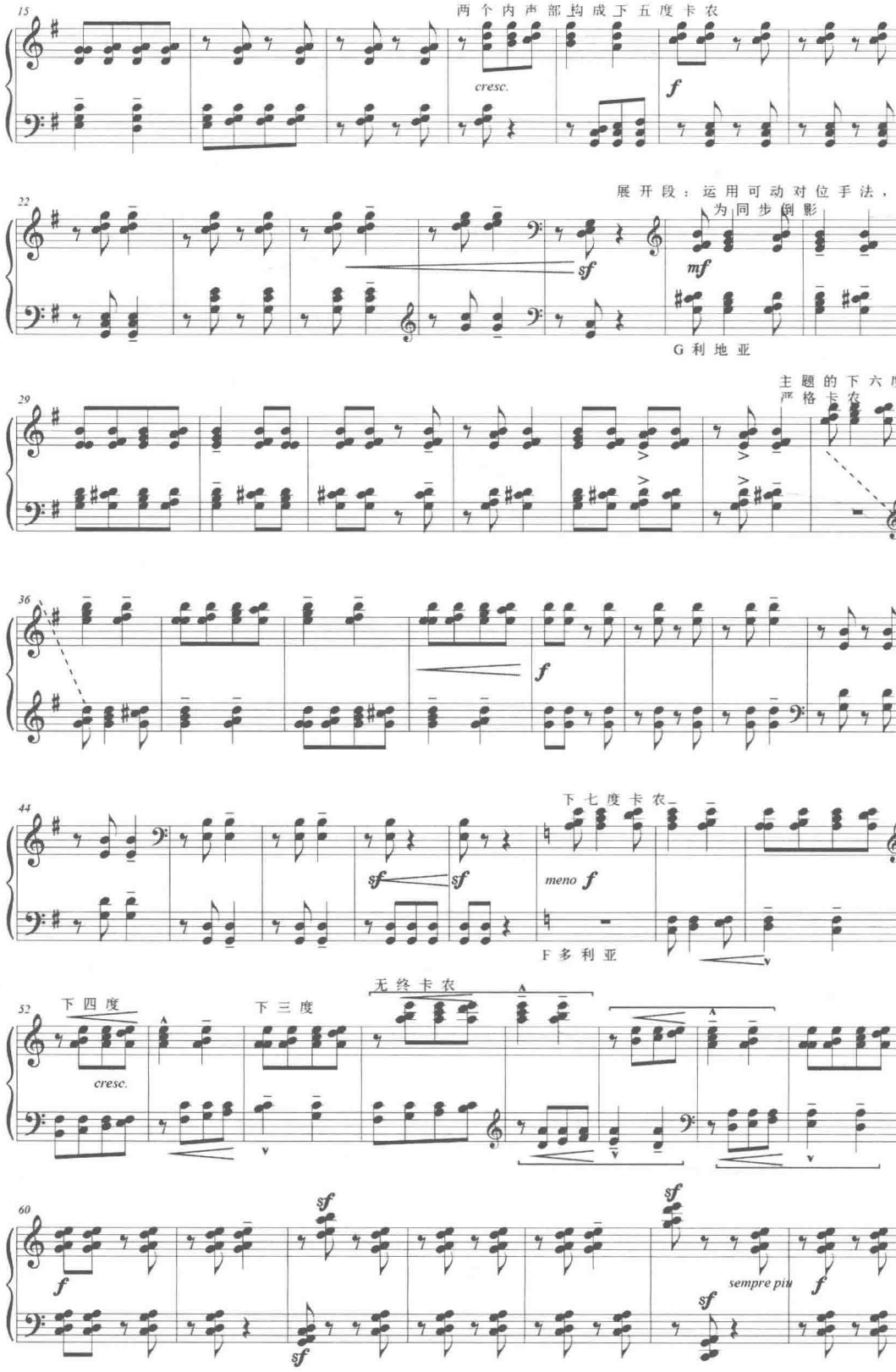
不 协 和 音

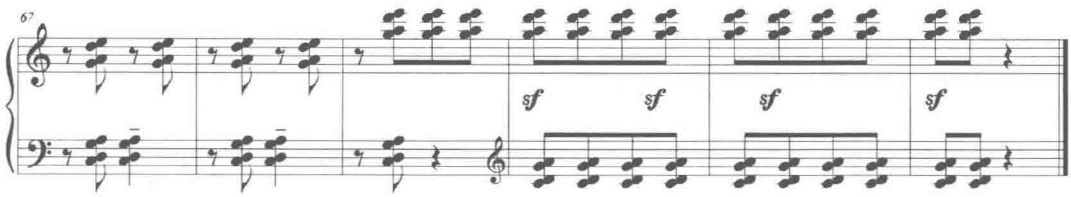



Tempo II.
e 为调性中心，E 与 e 结合
B
sff
f
f
A2
Tempo I.
mezza voce
sff

连接的和反向的和弦


乐曲主题隐藏在密集的和弦音中
呈示段 Molto vivace, ♩= 160
f , strepitoso
C利地亚
两个外声部构成
下五度卡农
meno f


15
两个内声部构成下五度卡农
cresc.
f
22
展开段：运用可动对位手法，
为同步倒影
sf
mf
G利地亚
29
主题的下六度
严格卡农
36
f
44
下七度卡农
sf
sf
meno f
F多利亚
52
下四度
下三度
无终卡农
cresc.
60
f
sf
sf
sf
sempre più
f



上例 No.122《连接的和反向的和弦》，这首乐曲 C 为调性中心，是运用横向与纵向双重结构框架支撑的乐曲。纵向结构为两个五度关系和弦，而横向结构中有特点的旋律则隐藏在和弦的内部。旋律与和弦在这首乐曲中的地位与功能始终是均等的。

第 1—12 小节，旋律主题隐藏在密集的和弦音中，第一次呈示在上下谱表的中声部，以同步倒影形式陈述。纵向结构则是由两个纯五度构成的和弦框架。其中包含横向的旋律框架。根据亨德米特调性理论，明确 C 为调性中心音，为 C 利地亚调式。

第 13—17 小节，旋律主题在上下谱表的两个外声部构成下五度卡农，卡农距离为 1 小节。

第 18 小节旋律主题在上下谱表的内声部出现，依然为下五度卡农。与旋律主题同时结合的和弦则是第 1—12 小节这个段落中的和弦转位。

第 22—26 小节处，卡农消失，代之以和弦的运动及节奏变化。

第 27—48 小节，可以看作全曲的展开段落。调性转向 G 利地亚调式。第 27—34 小节，运用可动对位手法，旋律主题出现在上下谱表的中声部，为同步倒影卡农结构。和弦结构依然与第一段相同。第 35 小节为旋律主题构成的下六度严格卡农。卡农主题是 G 利地亚调式的Ⅶ级音 ♯F 开始。随着卡农的音程距离改变，和弦结构也产生了变化，这是受到卡农横向运用的制约而形成的。

第 49—59 小节，从第 49 小节开始，横向结构为旋律主题的下七度，下四度、下三度卡农连接，随后又构成了四小节的下六度无终卡农。这一系列卡农模仿，类似旋律主题的紧接段，而其纵向结构中的和弦，依然是同一形态出现。

第 60 小节一曲终，调性回到 C 大调，上下声部旋律主题已经消失。其和弦结构由两个单一的纯五度关系转变为二重的纯五度关系，直到曲终。

这首乐曲调性中心明确，纵向结构的和弦始终保持其五度的特性，隐藏在其中的横向旋律除了自身形成的模仿与对比的复调关系之外，又与同步伴随的和弦自然、协调地结合在一起，成为这首乐曲不可分割的两个支撑因素。两者在乐曲中的地位与功能是均等、一致的。这一双重结构的框架再次体现出巴托克丰富的想象力，无穷的创造思维及多元化的复调风格。

例如 No.131《四度音程》，这是一首 ♭E 为调性中心的乐曲，其纵向结构为标题所示的四度音程，横向结构为复调原则形成的倒影卡农。

第 1—8 小节，在上下谱表中，纵向的四度音程，始终伴随着旋律主题同步出现，并形成同步倒影。

第 9—16 小节，纵向结构依然为四度音程，横向结构为对比复调。其对比因素有两点，一点是节奏上的对比，另一点为调性上的对比，高声部与低声部的音阶材料分属 G 与 ♭G 两个半音关系调性，并产生 ♭G 与 G、♭B 与 B、♭D 与 D、♯F 与 F 等的半音碰撞与对斜。

第 17—30 小节前半，纵向结构依然为四度音程，因而前六小节其横向结构中则出现了双重倒影卡农，旋律来自主题材料。

第 23 小节开始到 29 小节，为双重的下三度卡农。

第 30 小节后半—34 小节，为同步倒影，依然以四度音程的方式纵向结合。

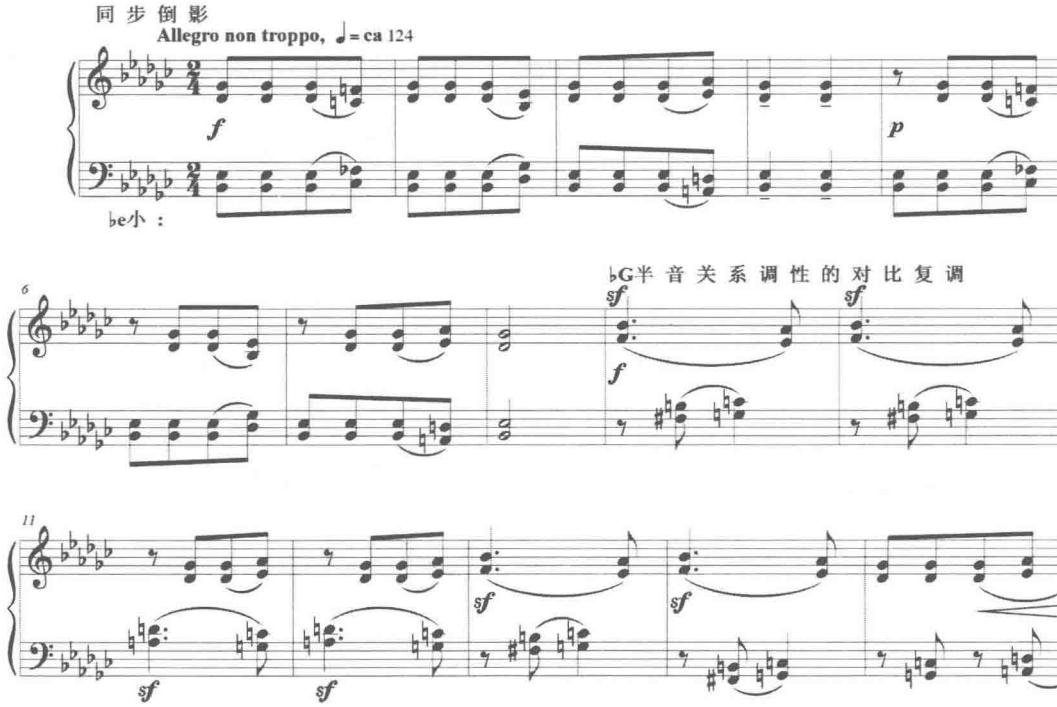
第 35—42 小节前半，纵向四度音程以一系列的分解形式出现，构成横向的卡农式模仿关系的旋律。

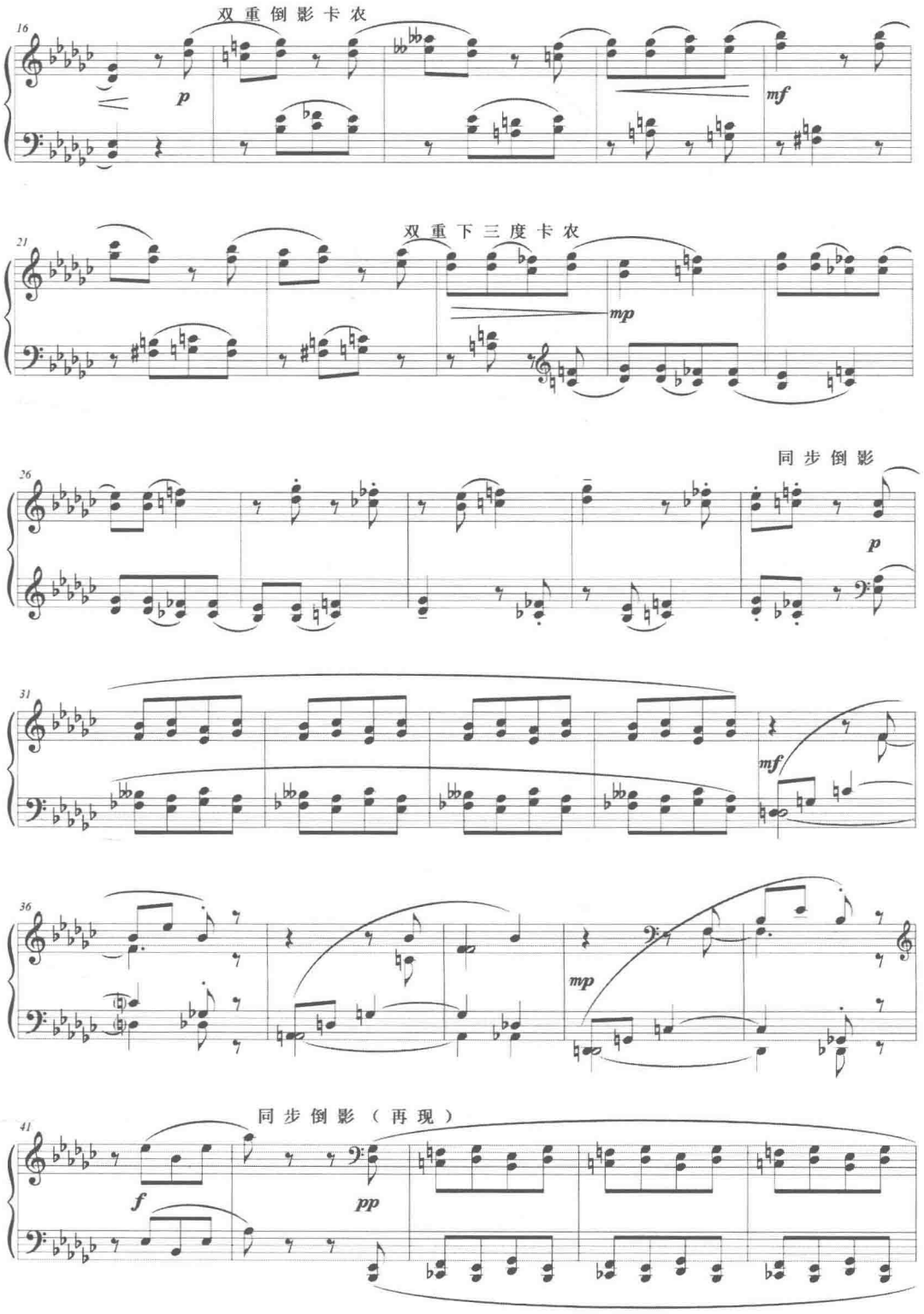
第 42 小节—曲终，为加以变化的再现，四小节同步倒影后在以 ♭E 为轴的倒影卡农形式上，统一了调性。

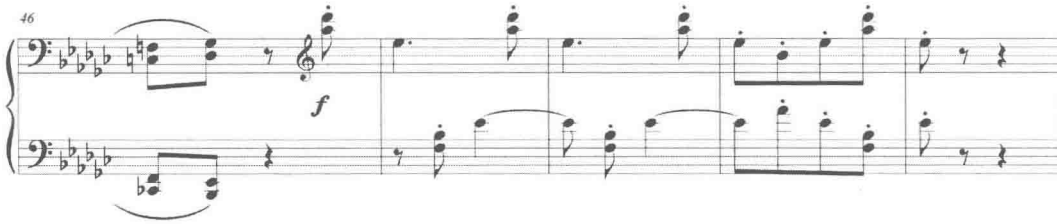
这首乐曲为横向与纵向双重结构的乐曲，横向的旋律无论在发展中运用何种复调技法，其纵向结构中始终贯穿着四度音程的结构框架。两者结合得协调而有趣味。

谱例 7—2：No.131《四度音程》

四 度 音 程




双重倒影卡农
p
mf
双重下三度卡农
mp
同步倒影
p
mf
mp
同步倒影（再现）
f
pp



小二度，大七度

横向为连续的小二度进行，　　纵向结构还是小二度

Molto adagio,mesto, ♩= 56

主题 I　　主题 II，平行大七度形式，优美、伤感、具有东方色彩

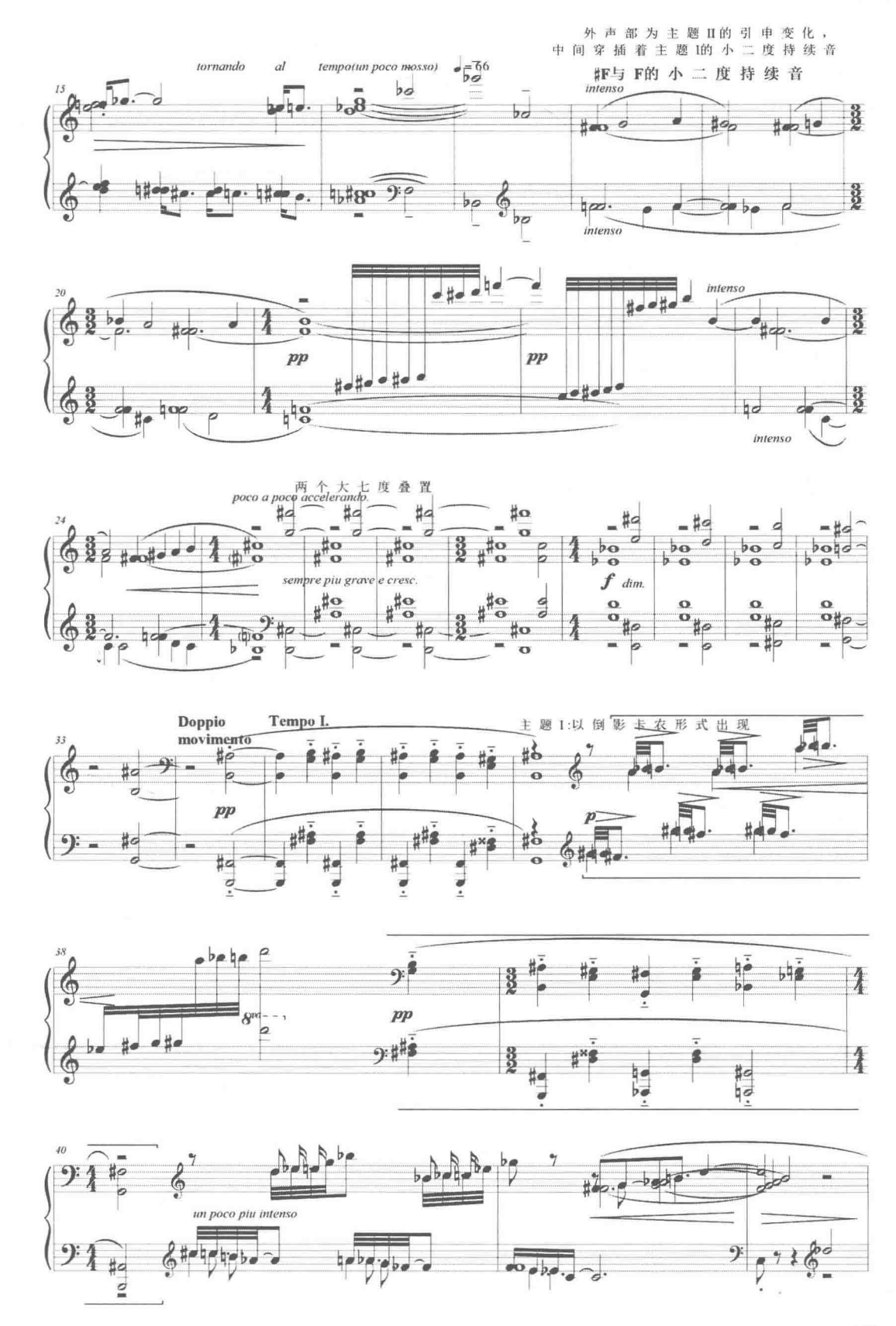
p　(sempre simile)

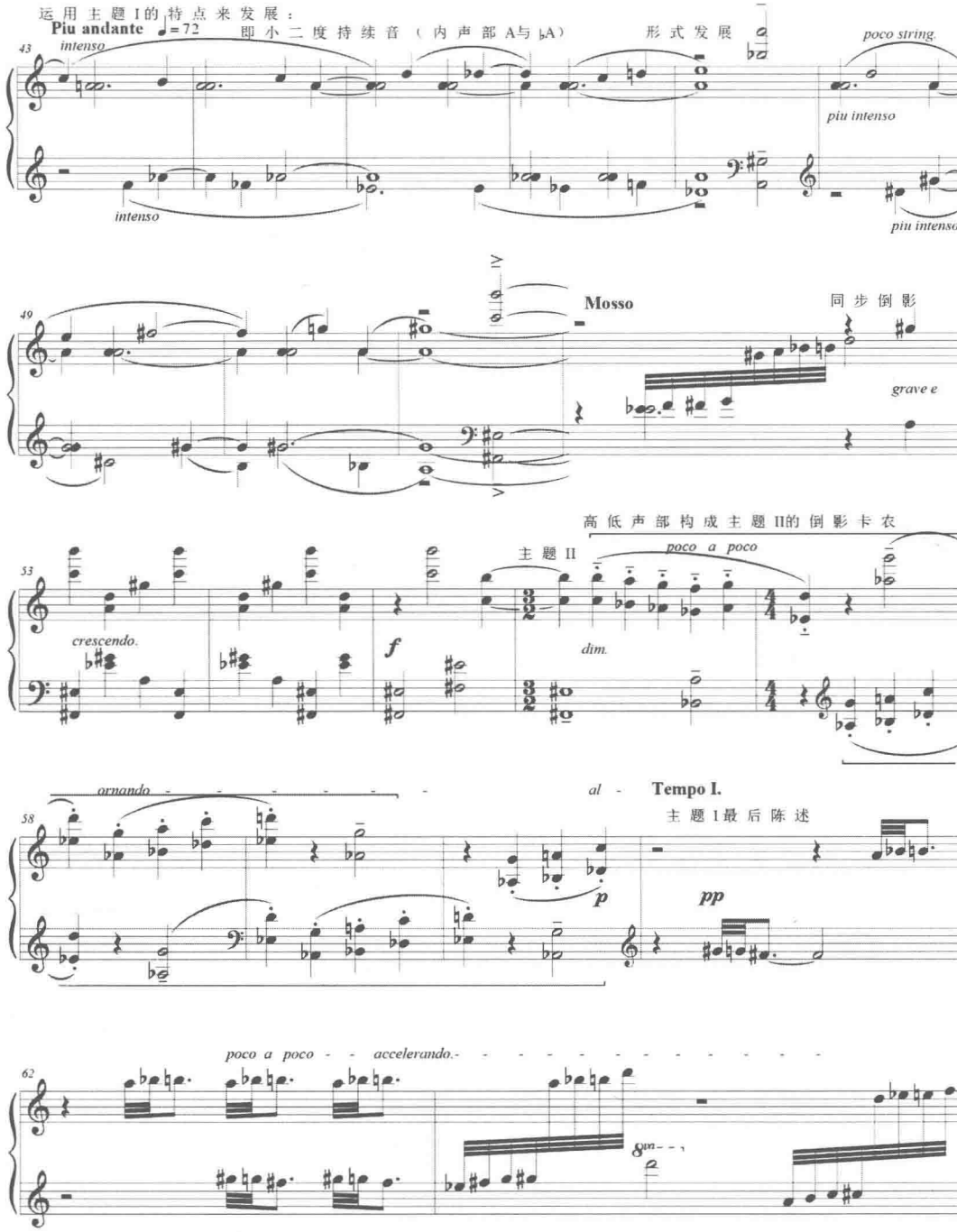
高低声部形成同步倒影

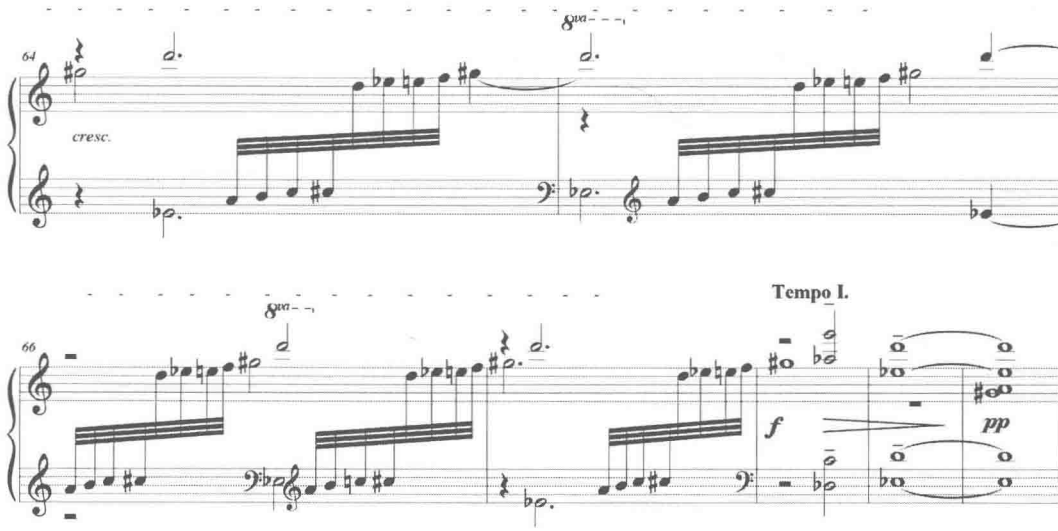
主题 I，移高四度，　　高低声部以倒影模仿形式构成

poco string.

tornando al tempo　　主题 I，再次移高四度　poco string.


外声部为主题II的引申变化，
中间穿插着主题I的小二度持续音
tornando al tempo(un poco mosso)
♯F与F的小二度持续音
intenso
pp
两个大七度叠置
poco a poco accelerando.
sempre piu grave e cresc.
f dim.
Doppio movimento
Tempo I.
主题I:以倒影卡农形式出现
p
un poco piu intenso


运用主题I的特点来发展：
Piu andante ♩=72
即小二度持续音（内声部A与♭A）
形式发展
intenso
poco string.
piu intenso
Mosso
同步倒影
grave e
高低声部构成主题II的倒影卡农
主题II
poco a poco
crescendo.
f
dim.
ornando
al
Tempo I.
主题I最后陈述
p
pp
poco a poco
accelerando.



上例 No.144《小二度，大七度》是一首很有创新意义的作品。全曲的调性中心为 ♭E，巴托克创作时，运用了清晰的结构思维。纵向结构为标题所示的小二度与大七度音程；横向结构即是运用复调思维形成音乐运动与发展的结构框架，而且在横向旋律中，依然不停地出现小二度，大七度音程。

全曲极其复杂，共有两个主题贯穿全曲的音乐中。

首先分析主题 I，主题 I 初次陈述在第 1—2 小节，其结构很有特点，横向为连续的小二度进行或重复，纵向结构还是小二度的音程关系，高低声部为同步倒影形式，产生一种强烈的冲突与不协和性。之后，从第 8 小节开始，主题 I 移高四度陈述，高低声部形成倒影模仿，旋律线条中偶尔穿插大七度的模仿。第 13 小节处，主题 I 再次移高四度，高低声部依然为倒影模仿的关系，上下呼应，并将全曲推向第一个高潮。第 37 小节处，主题 I 以倒影卡农的形式再次出现，而在纵向结合时，则以小二度与大七度结合占主导地位。从第 61 小节至曲终，是主题 I 的最后一次陈述。高低声部依然构成倒影模仿，旋律中小二度音程在横向的运动中发展得淋漓尽致；而纵向结构点上，始终持续着大七度与小二度的音程结构框架。

其次分析主题 Ⅱ。主题 Ⅱ 从全曲第二小节的后半拍 ♭E 与 D 音的大小七度纵向结合处开始，以上下声部各自平行的大七度形式，陈述了一个优美、伤感、带有东方色彩的旋律，极富歌唱性。在上下声部的平行大七度旋律之间，则不时穿插着主题 I 的短小片段，即各类小二度的短暂结合。主题 Ⅱ 带有一定的矛盾性与张力，其横向结构中，旋律的优美、深远与纵向结构中大七度的撞击，形成一种忧郁、奇异的色彩，极富层次感。

主题 Ⅱ 在全曲中不断的引申、发展、变化，形成间断式卡农等变化。第 18 小节开始，

高低声部的横向旋律优美，构成了对比复调形式，是主题Ⅱ的引伸，但在两个内声部则始终持续着小二度音程关系的持续音。第 25 小节处，高低声部两个大七度叠置，形成宽广的旋律，中间穿插着两个纯五度的叠置，构成音响效果上的色彩差异，富有韵味。第 43 小节开始，运用倒影模仿、同步倒影等复调技法，发展出两条舒展的旋律，上下内声部依然是小二度的持续音。主题的再次完整陈述，出现在第 56 小节处：这个具有东方色彩的、纯自然音的双线条旋律，依然以平行大七度的形式出现，上下声部为倒影卡农的复调技法。曲终，以大七度形式结束，并将调性确立在 ♭E 音。

这是一首极富立体性与层次感的乐曲，主题Ⅰ以小二度的横向与纵向结合为主，其神秘与不协和性恰恰与主题Ⅱ的东方色彩旋律形成音乐个性上的强烈对比。而主题Ⅱ自身纵向结合以大七度平行叠置为特点，也与其横向线条形成对比。两个主题穿插发展，既有片段式，又有模仿，相互交织，此起彼伏。乐曲的纵向结构无论是隐藏在旋律线中，或以持续音形式展现，或明确地呈现出来，其小二度、大七度的结构框架始终未变。而其横向结构则是运用各类复调技法形成音乐运动与发展的结构框架，这双重结构的巧妙结合向我们展现出乐曲的忧郁气氛及多层次的结构思维逻辑。

结　论

本文是对巴托克《小宇宙》曲集中的复调乐曲，依据其音阶材料、调性布局，乐曲逻辑结构，复调技法等方面进行具体的分析与研究。

第一个具体课题为纯自然音体系的复调乐曲的研究。巴托克在这一部分作品中充分运用了多种自然音调式作为音阶基本材料，旋律线条简洁流畅，调性、调式清晰明确，体现出鲜明的民族风格与气质。

第二个具体课题为多调式半音体系的复调乐曲的研究，这一体系是巴托克创立的，是建立在复调思维基础上，由自然音阶综合而成的半音体系。巴托克运用自然音综合音阶创作的乐曲产生一种独特而新颖的风格特点。

第三个具体课题为新的旋律半音体系的复调乐曲的研究。巴托克运用两种方法创造出这种新的旋律半音体系也是建立在调式思维基础之上的。这一体系中的半音是旋律性的，既不同于传统大小调体系中的半音，也不同于无调性音乐中的半音，而是在民间音乐基础上建立起来的与人工创造的旋律半音体系。这些乐曲又表现出另一种风格特点。

第四个具体课题为特殊调式音阶的复调乐曲的研究。这类乐曲中运用的调式音阶材料，

既不同于传统大小调的调式音阶，也不同于教会调式，而是作曲家从其民间音乐得到启发而创造出来的新音阶。结构形式多样，从而使每首乐曲都有别具一格的音乐风格。

第五个具体课题为无调性音乐的研究。这种排斥了调性的音乐风格在巴托克《小宇宙》曲集中数量最少。

第六个具体课题为横向与纵向双重结构的乐曲的研究，在巴托克《小宇宙》曲集中，有几首是运用横向与纵向双重结构为支持的乐曲。其纵向结构为乐曲标题所示，极富创新特征，例如《四度音程》《小二度，大七度》等。其横向结构则是由复调思维形成音乐的运动与发展。这种双重结构原则可以清楚观察到乐曲的一种新构思。

通过本文研究的全部内容，巴托克在《小宇宙》曲集中的多元化复调风格，不仅仅在宏观上，即曲集的总体方面体现出来，也在微观上，即一首具体作品中得以体现。

在情感与理智中寻求平衡

——凯佳·萨利亚霍《梦之镰型翅膀》长笛协奏曲创作技法分析

□方　健

摘　要:本文以芬兰籍旅法女作曲家凯佳·萨利亚霍(Kaija Saariaho,1952—)于2001年创作的乐章"长笛与乐队的协奏曲 *Aile du songe*"作为研究的主要对象,结合当今欧洲音乐创作领域技术方式的总体趋势,通过拆分此作品的在结构、音高、节奏、配器、速度等各个音乐创作技术要素的具体应用及整体创作构思的方式,以达到对该作品完整创作思维的基本认识,以此反映作曲家在当今音乐创作领域的独特性及其创作美学的可延伸性,并分析其创作对未来音乐创作所带来的提示与借鉴意义。

论文由导论、正文及结论三大部分组成。

导论部分,笔者以阐述西欧音乐历史发展中对萨利亚霍创作有直接影响的几个方面一般性认识,由此,引申出作曲家凯佳·萨利亚霍的生平及创作历程,并对该作品的创作背景,女作曲家在欧洲音乐创作地位的凸显、多乐章协奏曲题材的创作复苏,电子音乐发展对音乐创作的重要影响等几个方面进行介绍性讲解。

正文部分,分为六个章节,以每一个小标题为单位进行分析,抓住音乐创作中各部分的主体技术特征进行逐一论述,清晰分辨出作曲家对各种音乐素材的多方位控制能力,从而了解作曲家写作的真实意图以及作品所最终带来的音响效果产生的风格性源头,并由此对产生的一系列创作技术的进行探讨。

结论部分从总体角度对凯佳·萨利亚霍的这部长笛协奏曲所反映出的创作技术与创作理念进行概括性总结,对本作品创作技术使用的贯穿能力的了解,对当今西欧音乐创作现阶段的趋势与方向达到初步的认识,进一步分析作曲家在创作中如何解决感性音乐想象与理性创作思维彼此矛盾的解决方式,亦由

此产生出对新音乐创作技术性思考及音乐艺术学，美学观念方面的一些想法。

关键词：凯佳·萨利亚霍　频谱音乐　核心音调　泛音　色彩

导　论

第一节　历史的追溯与作曲家介绍

一、相关历史回顾

古希腊哲学家毕达哥拉斯（Pythagoras，约公元前580—500）学派的数论理论是西方文明发展的重要基石，数字理论以“万物皆为数”[①]的阐述提醒着人们在认识世界过程所要遵循的方式及其原则。据记载，毕达哥拉斯数论理论的显现方式，源于其通过对“敲击铁”的声音的反复思考及测试而总结出的“音程之比越简单，和声越和谐”的理论结果，也就是我们今天所说的音乐理论中的琴弦定律。由此，对于声音物理属性的了解与认识成为西方音乐艺术的创作美学及现代艺术学研究的重要依据与源泉，为音乐艺术的后续发展打上了深深的烙印。人们对音乐艺术中声音本质的探讨与思考由此展开。

法国音乐理论家M. 梅尔塞纳－马恩省[②]（1588—1648）在17世纪早期发现了作为音乐中使用的音的基本构造，泛音列的概念，十二平均律的数据相继被提出，并迅速在音乐创作中加以应用。在此基础之上，大小调体系的逐步完善，泛音列中前十六个谐音被最大化的利用，八度、五度、三度关系的和声特点成为主流的创作方式，功能性的和声体系逐步形成并得到发展，浪漫主义标题音乐在经历了巴洛克、古典主义的创作阶段后，音乐理论在创作中趋向成熟，由此形成了一种以宣泄人类的情感思维与创作理性规律的完美结合的音乐形式，在19世纪以情感美学思想为主导的艺术领域中，音乐本体的规律已高度融合在美学思想的框架中，并形成一定模式下的结构观，音乐创作得到了巨大的发展与空前的繁荣。

在大多数作曲家寻求新音乐语言的20世纪，创作者人为地根据已有的音高体系或新发现的音高体系进行自由的排序组合，不再遵循功能和声的序进关系，追求新奇音响，挑

① 罗素．西方哲学史[M]. 北京：商务印书馆，1997:62.

② 律学是研究律制构成与应用的科学。律学是对音乐所用的音律进行研究。

战浪漫主义音乐所留下的情感论的审美常态，并以毕达哥拉斯的数论思想作为创作思维核心，以对音乐本体素材的严格控制力作为创作途径，艺术创作的技术性思考远远大于情感美学的现代艺术学思维成为主流创作常态，对泛音列前十六个谐音原有物理属性方面的认识所反映的和谐音响形态被逐步打破，创作者在寻求更接近自我的语序形式，人工调式、多调性、十二音序列、微分音、音程思维的创作方式营运而生。与此同时，现代科技的逐步渗透也大大影响了作曲家的创作方式，对音乐中声音素材的宽泛认识导致具体音乐，电子音乐的大力发展。在此影响下，电子音乐对传统乐器写作产生巨大影响，借助电子设备，作曲家能够更大程度地对声音的形成达到更加广阔的认识领域。

20世纪70年代，以法国作曲家杰诺德·格雷西(Gérard Grisey)为代表的作曲家小组“道路旅程[①]”（l'Itinéraire）发表宣言，“反对声音中非本质的任何结构，认为声音并非静态的而是具有生命并随时变化的个体，即所谓声音的诞生、伸展与消亡的过程”。由此，在借助电子仪器的分析结果基础之上，以注重音乐中声音本体物理属性的音乐创作理念就此展现，电子仪器将音的泛音列从原本认识的十六个谐音基础上，根据创作需要增加至三十二个乃至更多，作曲家在对音物理属性的分析中提取创作需要的信息，如根据原形合成与变形合成得到的资料运用到创作中来，音乐创作中的音的概念从独立的单音思维延伸至音的内部甚至更广，单音不再成为创作中的最小单位，声音的频谱概念在音乐创作中得到确认。在经历了从毕达哥拉斯的数论理论到频谱音乐的两千五百年的过程，数控理论再一次在西方音乐艺术中得到了提升。对于音的物理属性的了解再次成为音乐创作的重要源泉。

音乐创作中艺术家创作过程的艺术想象力与材料控制究竟哪个更符合音乐艺术创作的本质？频谱音乐在经历了十几年的创作实践基础上，法国音乐家也同样遇到这样的问题，所以在20世纪80年代末到80年代初不再以严格的声音过程论的形式出现，转而结合人的感性思潮与传统音乐技法的融合与回归，创作更加灵活赋予人性，原始的创作手法转化成创作过程中材料准备的基础手段，音乐的艺术性与情感美学思想的结合成为音乐创作领域的一针强心剂，作曲家尝试在通过电子仪器分析得到一定音乐创作材素材后，将更多的精力放置于艺术方面的想象力中，而这方面的代表人物就不得不提到本文所要论述的音乐作品的作者，凯佳·萨利亚霍。

二、关于作曲家

凯佳·萨利亚霍（Kaija Saariaho）1952年出生在芬兰首都赫尔辛基，与现代音乐家帕沃(Paavo Heininen)、林德伯格(Magnus Lindberg)一同在西贝柳斯音乐学院学习作曲，后在德国费莱堡音乐学院学习，她同布瑞安·芬尼豪赫（Brian Ferneyhough）及胡博（Klaus Huber）一起参加了达姆施塔特暑期课程，1982年，萨利亚霍在巴黎的IRCAM研究机构继续她的学业，而巴黎自此便成为了她的家乡。

① 郭元．频谱音乐[J]．音乐探索，2006(03).

在巴黎 IRCAM 电子音乐中心学习工作期间，萨利亚霍学会了计算机作曲的技术，在音乐创作过程中，磁带以及现场电子乐手段被经常使用。但随后的一段时间，萨利亚霍对单一的电子音乐的创作不再有兴趣，而转回到古典乐器的创作中，但电子音乐创作的经验对她创作古典乐器演奏得音乐产生了巨大的影响。后来的创作经常是电子音乐与古典乐器的结合使用，密集的织体与音高关系造成了独特的色彩音响，在她的第一支管弦乐曲 *Verblendungen* (1984) 的片段中，蕴含了一个在管弦乐器与磁带间角色与特点的逐渐转换，而另外的管弦乐作品 *Du Cristal* (1989) 和 *à la Fumée* (1990) 都有现场电子乐配合，分别体现了音乐的色彩构想以及对音色质感的强调。

在 20 世纪 80 年代初期，萨利亚霍与法国频谱乐派（spectralist）的作曲家们有过一起工作的经历。频谱音乐技术基于对不同乐器各自的声符进行声音频谱的计算机分析。而这些分析方法及最终结果引导她开始常常使用一些细腻的和声语言，主要的特点是长时间的低音持续、狭小音程的密集排列，以及从纯音到非倾斜（unpitched）的噪音的连续声音的变化，最常被演奏的作品，*Graal théâtre for violin and orchestra or ensemble* (1994/97)，集中地体现了这些创作特点。

近些年来，萨利亚霍转向了歌剧创作，并且获得了巨大的成功。《远方的爱情》（*L'Amour de loin*），由由彼得·谢勒（Peter Sellars）导演，在 2000 年萨尔斯堡音乐节（Salzburg Festival）首演时受到了广泛好评，同时她赢得了声望颇高的格威文美尔奖。随后创作的 *Adriana Mater*，由阿敏·马卢夫（Fady Maalouf）原创的剧本，糅合了当今社会的现实与梦想的作品，由彼得·谢勒再次担任导演，于 2006 年三月在巴黎巴士底歌剧院上演。

除了歌剧以外，还有其他几部声乐作品，最引人关注的是 *Château de l'âme* (1996), *Oltra mar* (1999), 以及 *The song-cycle Quatre instants* (2002)。另外，需要用整个晚上来表演的作品《西蒙妮的激情》（*La Passion de Simone*），描述了哲学家西蒙妮的一生及最终的逝去。

写作声乐作品的经验使得萨利亚霍的音乐语言变得有一些简单化，这种简单化主要表现在一种新的模式化的导向旋律，同时还伴随着一些更加规律的重复的模式。这种方向的改变已经波及了她管弦乐的作品，其中本文要分析的作品《鸟的镰型翅膀》（*Aile du songe for flute and chamber orchestra*）(2001) 以及 *the stunning Orion for large orchestra* (2002) 是非常典型的例子 。

在萨利亚霍近年创作的大大小小丰富繁多的作品中，有两个特点标志着她的整个职业生涯会继续大放异彩。首先，是她加入了一个内部成员关系密切而且作品不断问世的协会，这里有很多个体艺术家组成的团体，由剧作家马鲁富（Amin Maalouf）和导演彼得·谢勒，指挥家沙隆年（Esa-Pekka Salonen），长笛演奏家卡米拉（Camilla Hoitenga），大提琴手安西（Anssi Karttunen），女高音道恩厄肖（Dawn Upshaw），以及最近加入的钢琴家伊曼纽

尔夫（Emmanuel Ax）。其次，从她对要表达的方向及声音质感的选择上，作品中表现出来的丰富性与情绪性，都可以看出她的音乐不是一个工作流程的结果，而是急切地表达了一种愿望，即作曲者想同听众在理念、形象、情感上进行交流。

第二节　长笛协奏曲《梦之镰型翅膀》创作背景

一、选题原因

我们生活在21世纪世纪之初，在世界科技、经济、政治等多种因素影响下，当代世界文化处于广泛融合状态。在音乐创作领域，也同样显示出了极大的多样性与包容性。在经历了20世纪的先锋音乐巨大洗礼，今天的作曲家对待艺术创作的态度有着与20世纪截然不同的变化。在了解创作个性音乐语言与掌握最近的创作信息与创作技术手段的同时，大多数作曲家不得不去思考音乐创作的价值观问题。音乐艺术究竟应该局限于高高的象牙塔之上？还是在面对艺术接受者的问题上作一定量的妥协？而妥协的结果只是回归调性音乐或者说回归大众听觉习惯？在创作中是否可以寻找一个平衡点，即满足了作曲家的技术性创新愿望又能够顾及艺术接受者的可接受的听觉愿望。对待音乐写作技术的发展态度是应该作为一个接受姿态还是不加理会？

作曲家凯佳·萨利亚霍是现代音乐领域的前沿性人物，其音乐创作涉及面较广，技术手段层出不穷，在寻求新的音乐创作过程中，接受并创造性的利用了最新音乐技法及汲取电子音乐发展的最新技术，在现代音乐的创作上独树一帜。但同时其作品的可被接受性也是有目共睹的，2000年创作的歌剧《远方之爱》获得了2008年格威文美尔奖也一定程度上说明了音乐欣赏者对萨利亚霍音乐的接受程度。分析凯佳·萨利亚霍的作品，可以在其中找寻到作曲家对待技术应用的方式以及态度，从另外一个角度，也可以了解作曲家在对待当代音乐创作中可接受性音乐语言的一种处理方式。对我们今后的创作与创作延伸出的思考有一定的启发作用。

二、创作背景

本文所分析的作品为作曲家凯佳·萨利亚霍于2000年到2001年之间完成的一首长笛与弦乐组/色彩乐器组/打击乐器组的协奏曲，作品的创作动机来源于法国环保主义诗人圣琼·佩斯诗集 *oiseaux* 的中的一部分诗篇，中文名字译为《梦之镰型翅膀》，标题来自上述诗集的诗句“梦之镰状翅膀，今晚你将在别的海岸找到我们！”作曲家通过音响的方式来强调鸟跟人类的关系。作品分为两个乐章，次一级又分为五个小标题的音乐段落。下面一段话为萨利亚霍写在作品前面的介绍，使我们能够更加详细地了解作曲家写作的真实含义。

三、作品介绍[①]

“从我最早期的作品开始，长笛的声音一直以来都被认为是我的音乐风格。它连续不断的气息声和它所表现出的音乐潜质非常适合我的音乐语言。乐器的特点通过短句表现出来，这种短句被长笛演奏者吹奏的素材加以润色，逐渐把一个个独立的音符变成纯净而平缓的声音。”这个题目和这段文字的基调来源于圣琼·佩斯的诗集《鸟》。在这些诗中，圣琼·佩斯没有描绘鸟儿们的歌声，更多地描绘了它们的飞翔，并且通过一种抽象多维的语言把鸟儿作为比喻，来描写生活的神秘感。协奏曲有两个主要的乐章，“空气”和“地球”这两个题目也是来源于佩斯诗集中的其中一首，节选自这部原稿的结尾部分。

第一乐章描绘三个不同的音乐情境：在序曲中，长笛逐渐渗透进音乐而且引领乐队的音乐演奏，在“鸟的花园”中，长笛和乐队中的各种乐器交相辉映。在“另一条河”的部分中，长笛就像一只孤独的，在高空飞翔的鸟儿，它的身影在鸟群中形成了不同的形状。这就好像长笛驰骋翱翔在竖琴、钟琴、打击乐这片没有变化的土地上一样。

在“地球”的第一个选段“鸟的舞蹈”中，介绍了协奏曲中长笛和其他乐器的强烈对比，它讲的是一个原始的传说，一只舞技精湛的小鸟教全村的人跳舞。我总是认为Camilla Hoitenga和她的个性就像我所写的这一选段中的长笛演奏家。Terrestre的最后乐章的第二部分鸟，一个附属的卑微者，是以前所有故事的综合体，接下来长笛笛的声音逐渐消失。

“Aile du songe是献给Camilla Hoitenga的，在华彩部分有很多都出自她的主意。”

萨利亚霍通过文字说明在音乐的出处与创作的情绪性问题方面做了简短的介绍，若需要了解作品的真实构造，作曲家创作中所具体的创作想法及意图，必须对作品的参数进行细致的拆分以达到对其全面的掌握与学习，下面我们将对作品五个部分进行剖析。

第一章　作品结构总体论述

第一节　整体结构关系

传统的曲式概念是建立在调性体系的基础之上，而在面对分析当代作曲家利用新的技术手段所创作的作品时，在乐曲结构的分析方式上不能采取生搬硬套的传统曲式思维进行解释说明，造成自以为是的结果。但，也不可以完全摒弃传统曲式思维中的一些创作原则

① Kaija Saariaho. *Aile du songe*[CD].Chester Music Ltd, 2001.

中的总体性质，因为这些总体原则是人类音乐文明的结晶，并不会随着时间、空间的变化而产生变化。在当代作曲家的创作中，融合了大量的技术成分，这些技术的使用，不再是单纯的一种技术原则的思考方式，而是在结合了多种原则的基础之上进行的创造性组合，所以，在分析当代作曲家的作品时，不能只从音高体系的角度出发，要结合音乐素材中多种要素，从客观的而非模式化的总结角度进行分析，在遇到作曲家的创作中与传统名称相一致的情况，应与这些传统名称中的意义进行相同点与不同点的比较，从而发现作曲家真正的创造力及所要表达的根本意图。所以，对于此部作品的分析，将本着由表及里的论证原则理解作曲家在创作中的具体设计思路，并借助传统结构、音高、节奏、配器等等的总体原则的方式进行说明解释。

协奏曲这种体裁形式，在 19 世纪浪漫主义音乐的创作中到达一定的高度，而在 20 世纪早中期先锋音乐创作中则少之又少，在 20 世纪 70 年代左右，作曲家们再一次对协奏曲体裁发生兴趣，大量的协奏曲创作由此展开，但，在创作形式上对协奏曲的各个方面进行了新的改造与有益的尝试。

本乐曲以协奏曲的名称命名，保留了传统协奏曲独奏乐器与乐队协奏互相竞赛演奏的这一基本特征。但，在乐曲的结构设计上，作曲家并没有采取 17 世纪巴罗克音乐传统创作中所采用的三乐章协奏曲“快—慢—快”的基本结构进行创作。本曲的创作利用标题方式分为两个音乐段落，次一级结构为五个音乐段落。这些段落也分别被予以标题。总的段落标题为“空气”“地球”五个小的段落标题为“前奏曲”“鸟的花园”“另一条河”“鸟的舞蹈”“鸟，一个被抛弃的卑微者”，名字来自于环保主义诗人圣琼·佩斯诗篇中的题目，从这一点可以看出，作曲家保留了浪漫主义音乐中音画式的标题性特点，并利用标题对乐曲结构原则有了初步的勾勒。两个乐章下的五个段落是作曲家的基本结构设想。

例 1—1

总体比例关系：

一级结构（两个乐章） 1 ： 1

次级结构（五个段落） 3 ： 2

在 19 世纪浪漫主义协奏曲的创作中，通常以器乐套曲中交响套曲奏鸣原则进行创作。器乐套曲的基本原则除了包含交响套曲奏鸣原则，还存在着组曲原则，而组曲原则主要强调各乐章之间彼此的独立性、并列性、各乐章所表达的标题性。奏鸣交响套曲原则则强调各乐章之间的连续性、整体性、总标题的一致性。17 世纪的法国作曲家库普兰（Francois Coiperin le grand）在键盘音乐的创作上采取标题性组曲的写法，而就在这一时期，协奏曲形式也逐渐发展起来。

从各乐章的“标题”与音乐以“协奏曲”为命名两个角度，可以看出萨利亚霍的写作受到了法国组曲库伯兰（Francois Coiperin le grand）式标题性写作形式的影响，同时，作

为协奏曲写作的整体结构的完整性，作曲家又结合了众多写作技术的连续性来进行创作，以达到套曲原则下的音乐组成逻辑。各乐章的起始音程都是以小二度 / 小三度作为核心音程进行展开，可以看出各段落音乐采用同一个动机作为主题进行发展，这样的方式又说明作曲家另外一个构思原则，变奏原则，以小二度 / 大三度音程作为变奏的主要的主题动机进行变奏，由此可以断定，作曲家在结构设计上综合了交响套曲原则，变奏原则，同时从音乐学的分类角度上还存在着标题的组曲性特征。

双乐章套曲原则说明

从标题的提示性，音乐陈述方式及结构功能上看，乐曲的第一部分“空气”与第二部分“地球”，规模大小应当形成对等关系，音乐的速度、节奏、配器、织体及表情意味，形象上有着完全不同的气质特征。但两者之间也同时存在着核心音程的一致，复调技术的相似性特点，所以两者符合对立统一的双乐章套曲原则。

第一部分为三个段落的综合，由“前奏曲—鸟的花园—另一条河”组成，三者关系为相近织体与相近的表情意味变化发展而成。第二部分为两个段落的对比发展，由“鸟的舞蹈—鸟，一个附属的卑微者”组成，从织体与表情意味上具有展开性与再现性的特点，最后一部分“鸟，一个被抛弃的卑微者”与第一部分在表情意味与织体上形成再现关系。

例 1—2

双乐章套曲原则：

	A			B	
音乐表情：	a	a '	a''	b	a'''

织体：长音线形复调思维 复调手法展开 I 复调手法展开 II 主调织体与模仿复调 长音线性织体再现

速度：	慢	慢	慢	快	慢

组曲性特征说明

作品的每个音乐段落都具有完整的开始与结尾，每段音乐的内部也都有着自身的完整逻辑，换句话说，每个段落单独演奏都可以成为一个独立的音乐形象，这与传统的组曲十分相似。给每个段落都添加标题，也增强了组曲特征

例 1—3

各段落标题：	前奏曲	鸟的花园	另一条河	鸟的舞蹈	鸟，一个被遗弃的卑微者

变奏原则说明

通常在调性音乐写作中，变奏原则体现在对音高组织的判断上，如旋律变奏，和声变奏，固定低音变奏等；到近现代音乐的创作中，变奏的原则更加宽泛，从音高方面发展到节奏、力度、配器等方面；变奏的前提是创作过程对一种或几种素材的保持为基础。这首作品以小二度 / 大三度为核心音程，每个音乐段落的开始都是以小二度、大三度的音程作为导出

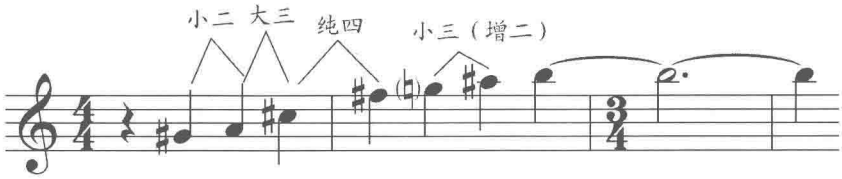
旋律的基础音程，所以，有理由相信，作曲家在创作音乐过程中，将小二度大三度音程作为乐曲不同段落的不变因素，并加以强调，符合了变奏原则的特征。

例 1—4

变奏原则

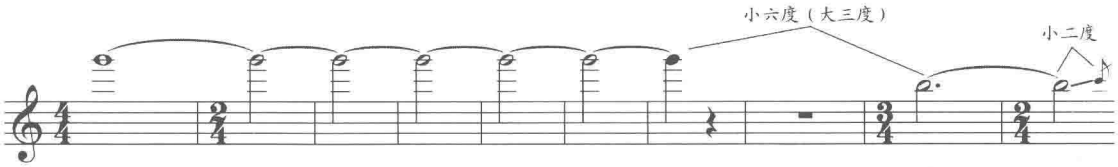
各部分呈示的核心音调：

A



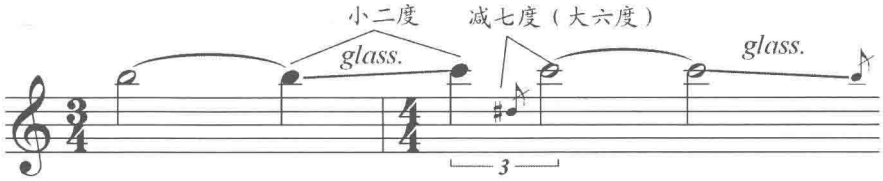
注：长笛声部以 ♯G 到 A 的小二度进行引入乐曲第一句音高上行，引伸出大三度 / 纯四度 / 小三度。

A1



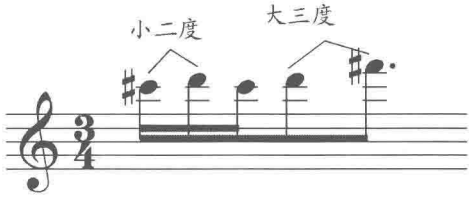
注：长笛声部的 G 到 B，滑音滑向 C，小六度（大三度）与小二度的结合。

A2



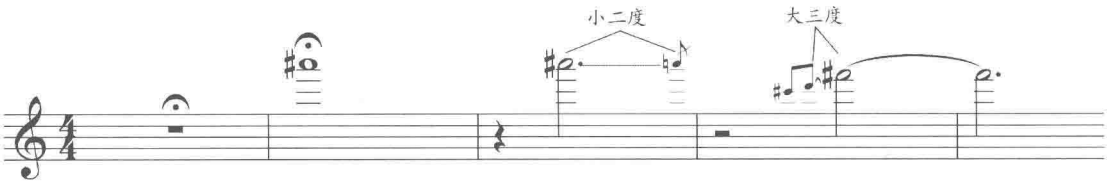
注：长笛声部演奏 B 到 C 的小二度滑奏，引伸出装饰音的大六度（小三度）。

A3



注：长笛声部快速的奏出 ♯C–D–♯C–D –♯F，又是以小二度与大三度作为音乐开始的核心短小动机音程。

A4



注：长笛声部在♯A 长音后，演奏出♯A 到 A 的小二度滑音，装饰性的♯C–D–♯F，小二度与大三度的核心音程分析的方式通常采取由宏观的整体分析，到微观的细节分析，或者反之。本文分析就是采取这样的方式进行。刚才我们分析了乐曲的宏观结构的三种组织原则，次一级结构的句法分析将是我们下面要进行的。

第二节　各部分结构内部关系及整体结构图

乐曲的五个小标题段落中，每个段落都有着自身的结构特点。以标志性的长音或者是音乐的停顿作为划分音乐内部结构，乐句式的发展模式，另外，每段落的音乐内部关系都是以数字 6 作为结构比例的对称关系，是萨利亚霍这部作品结构方面的特点。

例 1—5

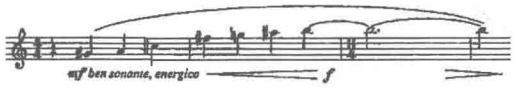
以六句作为划分的对称关系结构

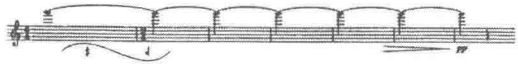
段落名称 / 小节 / 句	前奏曲	鸟的花园	另一条河	鸟的舞蹈	鸟，一个被遗弃的卑微者
a	1–4	53–76	198–222	1–85	371–380
a1	5–14	77–94	223–248	86–123	381–394
a2	15–24	95–110	249–258	124–192	395–405
a3	15–24	111–140	259–266	193–318	406–422
a4	35–44	141–163	267–272	CADENZA	423
a5	45–52	164–197	273–276	319–370	424
注释：	以上行旋律的反复出现作为划分依据	以长音 G 的反复出现作为划分依据	以 B 的长音滑奏到 C 音的固定音型与音乐的突然停止作为划分依据	以变化的节奏型与表情说明作为划分的依据	以 ³F 为主要音及长笛的气息为划分依据

从上面的图例可以看出，每段落音乐的内部划分都是以六句作为结构方式。形成次级结构内部的对称性。

例 1—6

基本的划分依据

前奏曲： 

鸟的花园： 

另一条河：

鸟的舞蹈：

鸟，一个被遗弃的卑微者：

例 1—7

整首乐曲结构图

小节数	核心音高	主导素材	速度	次级结构	结构		
					附生原则		主导原则
					变奏原则	组曲写法（音乐学分类）	套曲原则
1–4	B	上行音阶式 / 踏板式配器	♩=108	a	A	前奏曲	《空气》
5–14	D		♩=54	a1			
15–24	F			a2			
25–34	G			a3			
35–44	D			a4			
45–52	D			a5			
53–76	G	核心音调 / 模仿手法 / 泛音长音持续	♩=108	a	A1	鸟的花园	
77–94				a1			
95–110				a2			
111–140				a3			
141–163				a4			
164–197				a5			
198–222	B	固定律动 / 间歇性停顿	♩=72	a	A2	另一条河	
223–248				a1			
249–258				a2			
259–266				a3			
267–272				a4			
273–276				a5			

续表

1–85	B	两种节奏素材/主调与复调手法	♩=152	a	A3	鸟的舞蹈	《地球》
86–123	#H			a1			
124–192	#C			a2			
193–318	C			a3			
CADENZA	#F/C/#C			a4			
319–370	C			a5			
371–380	#A	固定低音反复/核心音调/固定律动	自由的	a	A4	鸟，一个被遗弃的卑微者	
381–394			♩=54	a1			
395–405				a2			
406–422				a3			
423	C			a4			
424				a5			

第二章　从递增到递减渐变手法的综合运用《前奏曲》

作为全曲的第一次陈述，《前奏曲》担负着整个作品中素材应用的提示与整曲的风格基调，其创作手法是音乐继续发展的推动力，也是作曲家对此作品尝试性技术的试金石。

第一节　音高数量的递增到递减

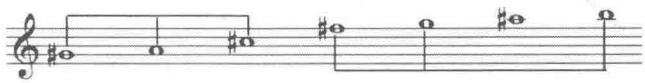
这一乐章的音高切入点在长笛的独奏声部，协奏声部总是以模仿长笛的音高进行，作品一开始以上行的音阶式的进行，随后每一乐句在前一句的基础之上音高数量增加或减少。

谱例 2—1

可以看出，旋律中，以小二度与大三度作为主体，♯G －A－♯C 为一组，♯F–G–B 为另外一组，第二组中增加了一个音♯A，由此，整体音高关系包含的音程信息，以小二度（音程集合 1）/ 大三度（音程集合 4）/ 纯四度（音程集合 5）/ 增二度（音程集合 3），确定了

小二度 / 大三度为核心音程，而小三度，纯四度为补充：

谱例 2—2

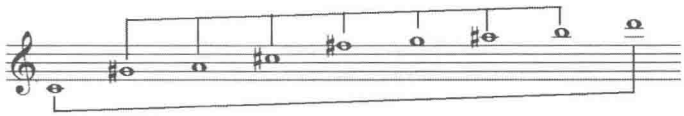


由此我们得出这样一个结论，作品的音高体系，以音程数“1、4”为主，其他音程为辅助音程的创作技术。

谱例 2—3

第二句

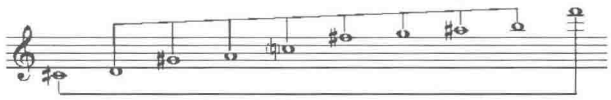
在第一句的基础上增加 C 和 D 音



谱例 2—4

第三句

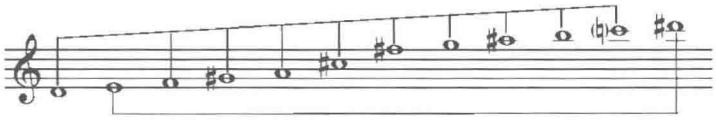
在前一句的基础上增加了 ♯C 和 F



谱例 2—5

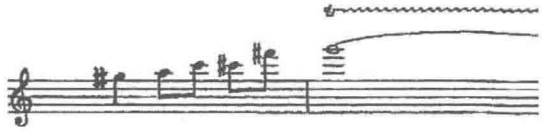
第四句

在前一句的基础上增加了 ♯D 和 E

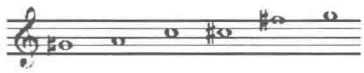


谱例 2—6

第五句



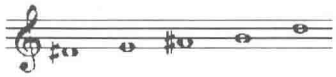
在第四句的基础上开始减少音



谱例 2—7

第六句

在第五基础上递减音，前四个音下大二度移位



结论：通过这六句音高的分析，我们做一个音程级的综合形式。

谱例 2—8

可以看出，作曲家在和声安排上体现了紧张度的走向，利用音高数量的递增到递减，也同时造成了音乐和声紧张度的递增到递减的过程，以一种音高细胞在反复变化中逐步增加，逐步减少的写法是这一段音乐的特征性手法。

另外，需要注意的是，作曲家在这段音乐中，利用乐句尾音的持续，强调了四个音高。

谱例 2—9

这四个音恰好组成传统和声体系中的大小七和弦，赋予了作品隐含的调性暗示，下一章中将从另外的音高体系中寻找作曲家的调性思维在现代音乐中的运用。

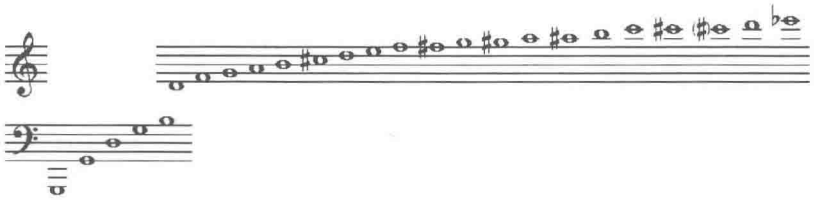
这种递增递减的音高手法，在法国频谱乐派的音乐中常被使用，好像一个单音在被演奏后形成的声音延续性泛音对听觉形成的过程，与声音的物理属性有极大的关系。作曲家

使用这样的一种创作手法，我们似乎可以推导出作曲家在写作中的 G 音为主的泛音列思维。

综上所述，G 音为基音的泛音列符合整体音高走向特点。

G 为基音的 25 个泛音。

谱例 2—10



泛音列中的音高与十二平均律中的音高并不一致，在泛音列音高中存在着 1/6 与 $\frac{1}{4}$ 的微分音高，但作曲家并没有使用。由此可见，仅利用声音的泛音属性组织音高材料进行自由创作，不再以严格的频谱音乐技术手段组织音乐的方式，是频谱音乐后法国音乐的创作特点。

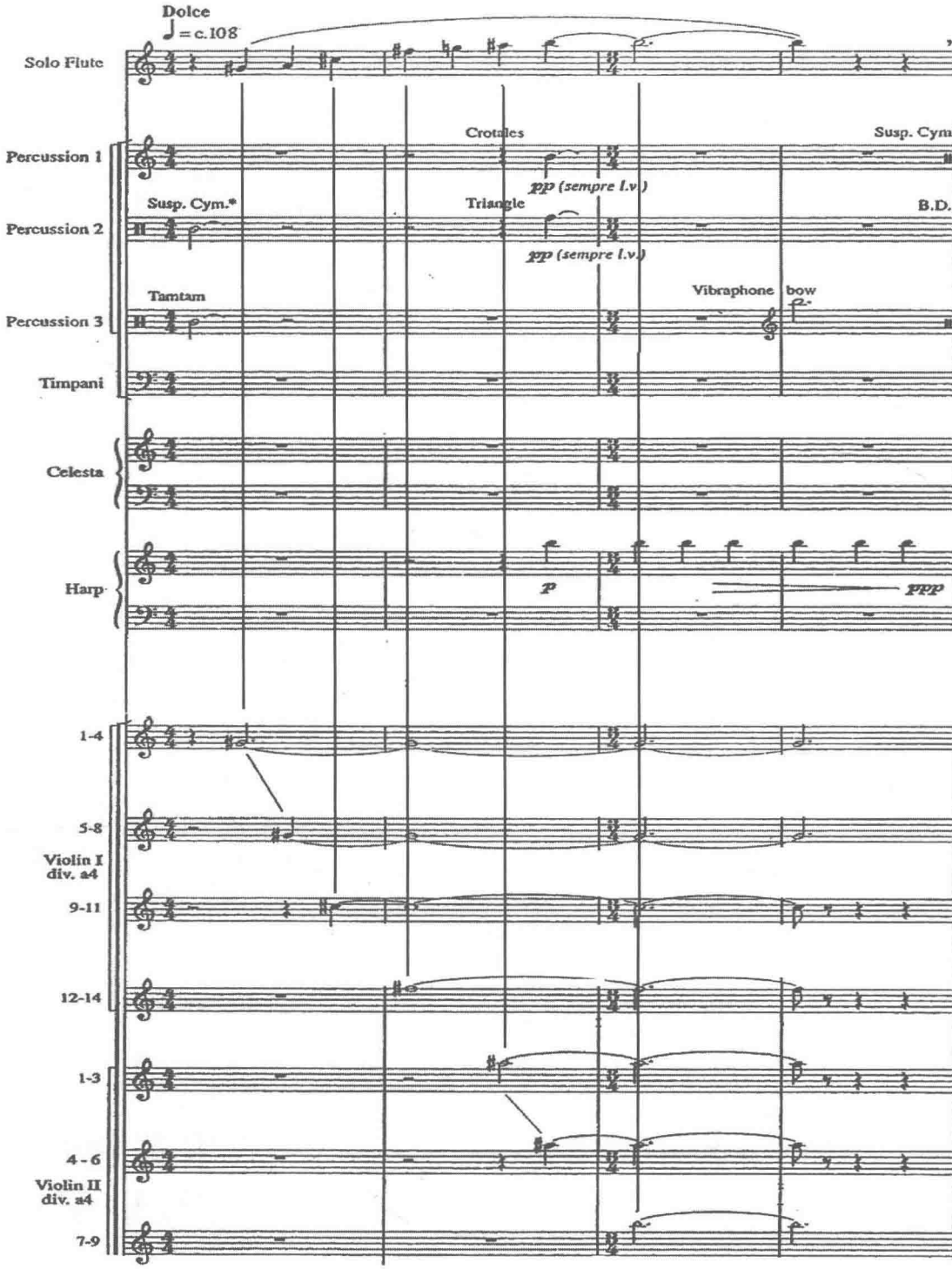
第二节　配器方式及泛音延伸式写法的递增到递减

乐曲的乐器组合充满了梦幻的特点：长笛 / 打击乐组 / 色彩乐器组 / 弦乐组，弦乐干净的泛音或者轻奏与长笛的音色相得益彰，配合色彩乐器竖琴，钢片琴等乐器丰富的泛音延长的效果，注定增强了这首作品的听觉的色彩感。我们注意到，作曲家在乐器的使用上也十分细致，采取室内乐的写法，弦乐队多重分层，多以轻奏或泛音的形式出现。通过观察我们还发现，弦乐在此音乐段落中总是以长音的方式同长笛的音高同步或相差一拍，为渲染长笛的泛音音色起到了很好的效果。这种配器手法在法国频谱乐派的作品中经常被使用，产生的效果犹如音在振动发声后产生的泛音延伸效果，弦乐多重分层的手法与和声手段在递增到递减的方式下综合使用。

一、泛音延伸式手法与阶梯式织体写法

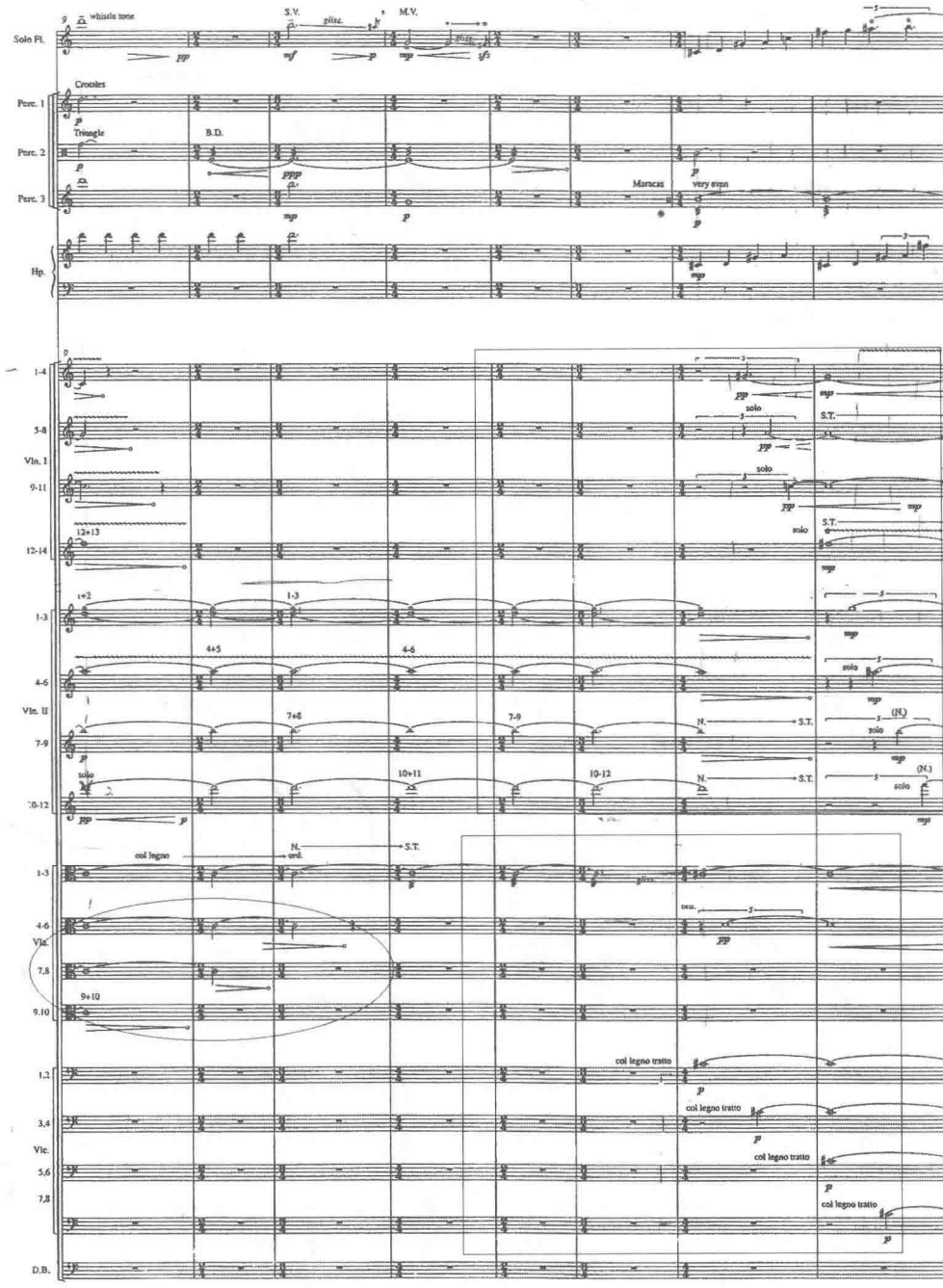
谱例 2–11 中，小提琴 I、小提琴 II 声部在长笛声部音高逐渐增加的情况下，跟随长笛音高以长音的形式，有如一个单音的发声形成的泛音列共振，从配器角度讲，产生了踏板式和声性共鸣的效果，小提琴声部被细分为八个声部，各声部的进入形成递增式手法，以靠近指板式的弱奏作为演奏技巧，增强了整体声音效果的色彩感。阶梯式织体形成声部的递增技术，同时时值形成递减关系。

谱例 2—11


Dolce
♩= c.108
Solo Flute
Percussion 1
Crotales
Susp. Cym.*
pp (sempre l.v.)
Percussion 2
Susp. Cym.*
Triangle
B.D.
pp (sempre l.v.)
Percussion 3
Tamtam
Vibraphone
bow
Timpani
Celesta
Harp
p
ppp
1-4
5-8
Violin I
div. a4
9-11
12-14
1-3
4-6
Violin II
div. a4
7-9

二、配器的逐层递减及衔接手法

谱例 2—12

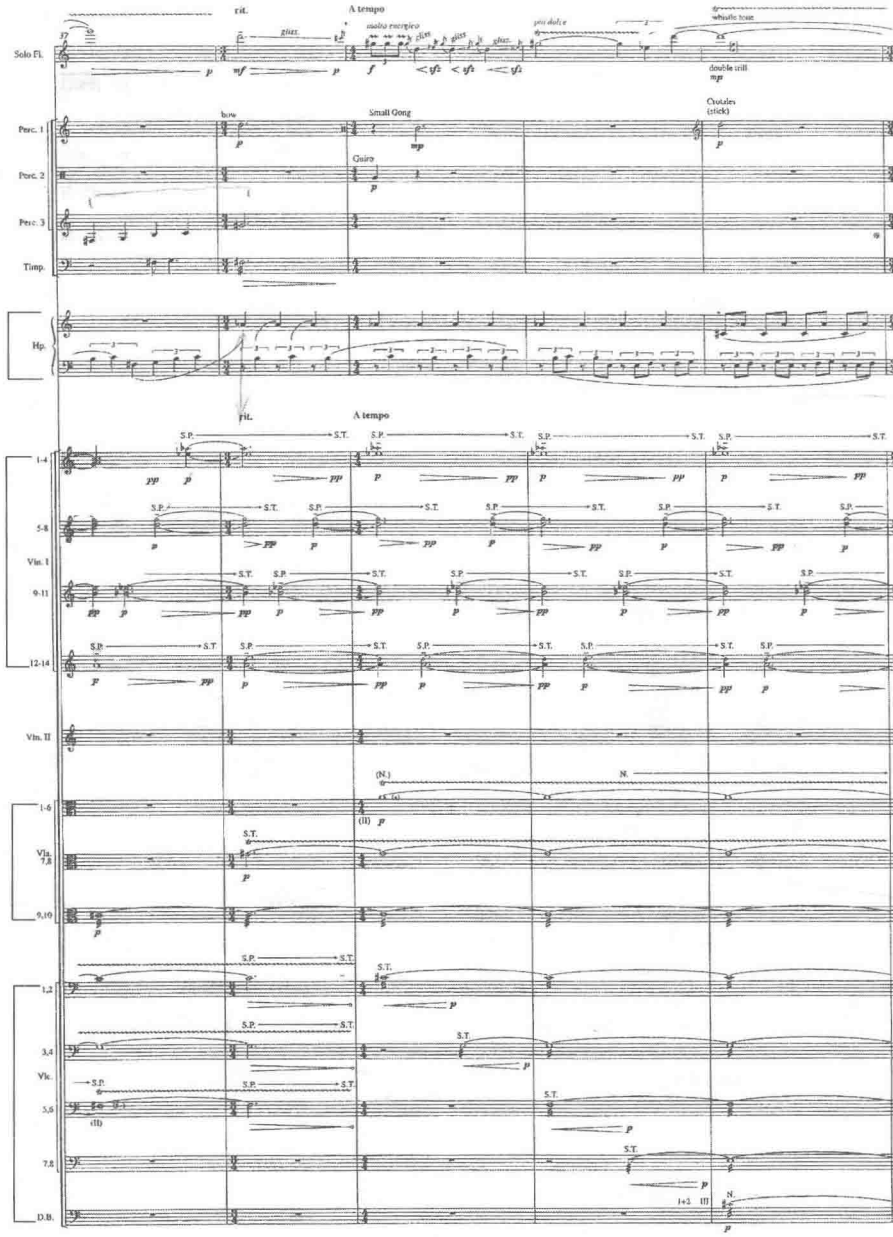


谱例 2—12 中，织体形态以弦乐声部持续的长音交替，由小提琴Ⅱ与中提琴声部持续前句音乐的和声音高，中提琴声部逐步地减少声部，形成递减关系，踏板音的逐渐消失，在没有完全消失得情况下，大提琴声部与长笛形成同长笛一同进入又同小提琴Ⅱ形成不间

断的衔接过程。这种交替式的配器方式使音乐形成长气息的线条感。

三、将功能分组配器方式运用到弦乐组的对位写作中

谱例 2—13



上例中，小提琴 I 各声部形成节奏对位关系，作为功能分组的一种类别，大提琴声部彼此形成递增式的和声叠加，中提琴声部也独立的形成递增式声部叠加，整体弦乐声部形成几种不同层次功能类别的对位关系，这些不同因素织体的分离配器，在传统配器中多使用在不同的乐器组，而作曲家在同质的弦乐队中利用这种多层次的配器方式，造成一种静

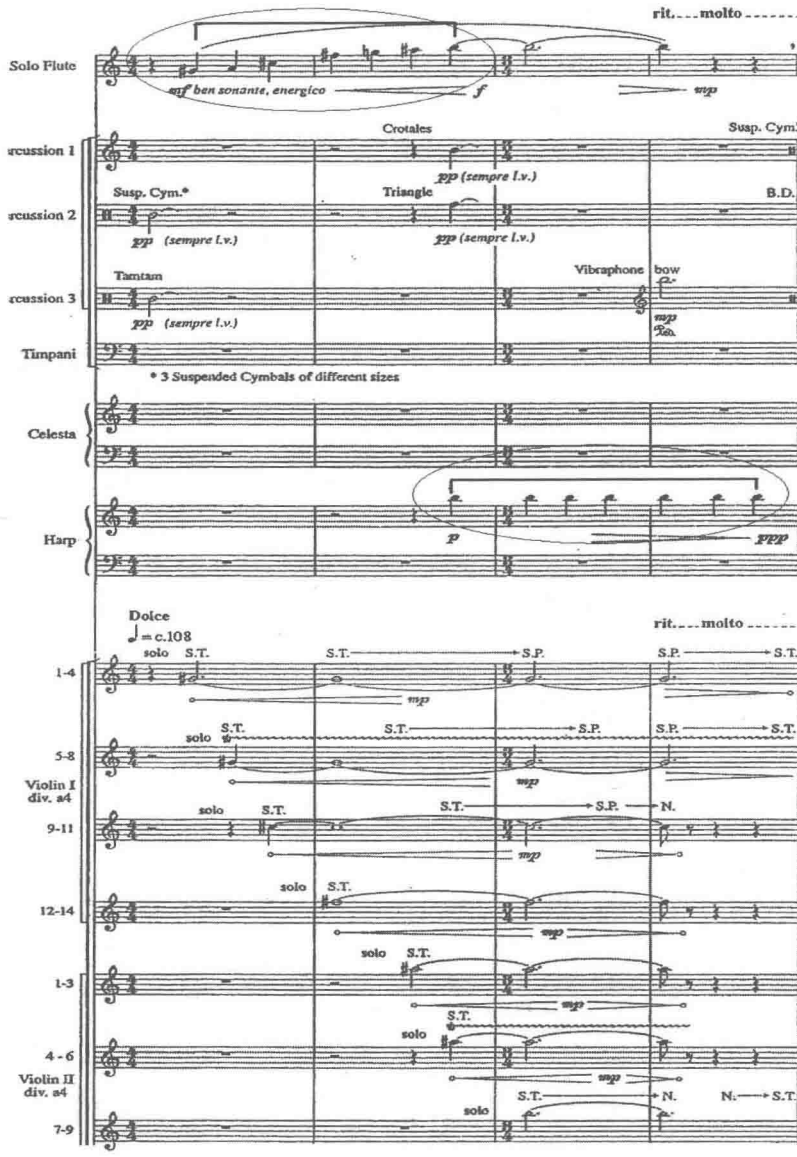
中有动，动中有静的效果。

第三节　律动变化的对称关系与律动递增

音乐中的律动性，主要取决于速度，节奏，节拍以及表情记号，节拍的主要作用是确定重音的位置。有了重音，有了节奏，加入适当的表情记号，音乐的律动就显现出来。当代音乐创作中的律动更为自由，多样，复杂。本段音乐的律动方式也在递增与递减的原则下形成。

一、律动的对称关系

谱例 2—14



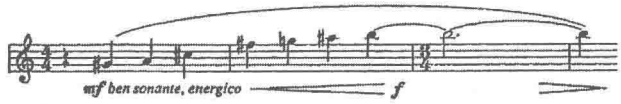
谱例 2—14 中，长笛声部由弱起小节进入，以每拍 108 的速度演奏七个四分音符，我们主要到，承接长笛声部的竖琴声部也同样演奏了七个相同时值及速度的七个 B 音，音乐在第三小节转入 $\frac{3}{4}$ 拍，以第二小节的第四个音作为轴心，前后节奏与节拍形成一种 6 ： 6 的对称关系，我们说作曲家在乐曲的一开始在节奏上就预示了整个乐曲的结构关系以 6 作为基数。

二、律动递增

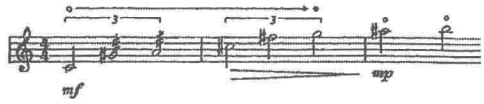
此段落音乐为六句，在前面已经提到了，这六句音乐的陈述节奏形成一种节奏递增的关系。

谱例 2—15

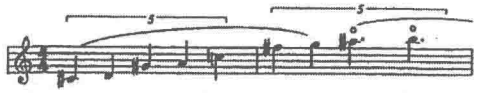
第一句：四分音符律动



第二句：整小节三个二分音符代替两个二分音符的律动



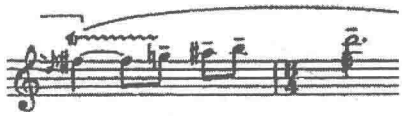
第三句：整小节五个四分音符代替四个四分音符的律动



第四句：连续三连音的律动

第五句：二个八分音符的律动

第六句：同第五句一样的律动



从以上六句的律动可以看出，每次上行主题叙述的律动在不断变化，呈逐次的节奏越来越紧凑，速度上则越来越快的递增手段。

第一乐章的创作手法包含了递增、递减、对称律动、微型复调式的对位及分组配器等多种创作手法，每一种手法都具有较强的可操作性与伸缩性，这样丰富的手法构思对音乐的创作形成了良好的理性逻辑安排与技术支持，每一种手法都可以在合理安排的基础上形成别样的音乐作品，这些手法如何继承性的使用，是我们今后应该重点考虑的问题。

第三章　固定反复音高 / 核心音调 / 复调思维《鸟的花园》

第一节　固定反复音高的调性暗示

在上一章提到了作曲家在音高体系的运用了以 G 音为基音的泛音列思维，我们知道传统的大小调体系音乐是在泛音列前十六个泛音基础上形成的，所以运用这样的手法进行创作与传统的调性关系具有一定的隐含意味，调性思维是以中心音的强调以及对于支持中心音的那些音的强调所形成的。在这段音乐中，作曲家对调性暗示作了又一次的强调，并对后面的音乐产生了写作手法上的持续性。

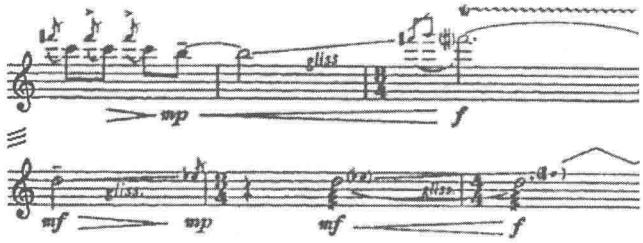
一、G 音的强调

谱例 3—1

乐曲的一开始，就以长笛的 G 音长气息演奏，并且作曲家在这里使用了微分音的技法。重点在于，此 G 音在后面每乐句开始都会出现，并采用相同的方法演奏，这样的手段，强调了 G 音的听觉作用，使其具有较强的吸引力，成为中心的特征。这样的做法，对于调性暗示有着重要的作用，也突出了作为 G 音泛音列的基音地位。

二、B 音、D 音、+F 音的伴随

谱例 3—2



在这段音乐中，对于传统意义的 G 大调来说，显然是有这样的迹象的，作为 G 大调特征音 B、D、♯F 在主要陈述中反复被强调，在调性暗示中它们分别代表了 G 大调中的中音，属音，导音，对增强 G 的向心力有着重要的作用。

三、低音强调 B、B_b、C 与 G 的关系

谱例 3—3

在低声部中，乐曲开始的弦贝斯声部的长音 B，与长笛声部形成小六度关系，而音乐的低音声部在随后的音乐发展中，基本以 B、B_b、C 这三个音上反复，偶尔出现 ♯C，B 与 B_b 与 G 音有着模糊大小调性的倾向，而 C 音属于 G 音的下属音，在以 G 为基音的泛音列中并无此音，但 G 音对 C 音有着属主的调性关系。这样的关系在乐曲的结尾有更深入的体现。

第二节　核心音调的重复与变化重复

传统音乐的创作中，强调以主题作为音乐发展的根基，重复、变化、模进、扩大等创作手段都从音乐的主题中发展而来。对主题的保持与变更成为音乐统一性的重要标志。作为音乐第二部分的陈述位置，作曲家在保持前一乐章发展手法的基础之上，对于核心音调的重复变形使用，成为这一段落的创作手法。这种重复变形与传统的主题发展有着相似性但也有着不同。主题思维的创作是在音乐发展中，以展开、变化、引申为宗旨，总体来说以动为主。

核心音调思维是在创作之前的一种音高预制，将音高按一定音程比例关系设计成组，或组成音程集合，在音乐发展中根据需要采取自由组合，但音程关系与音高组合基本保持原样重复或微小变化，也就是题目提到的重复与变化重复，其中变得因素为少量，基本特征以静为主。

下面是作曲家设计的核心音调素材及其运用。

核心音调一：

谱例 3—4

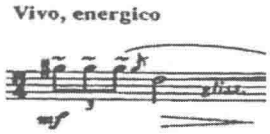
核心音调一中包含两种因素，音程数“2”的上行装饰形成长音和音程数“1”下行滑音毗连，在音乐发展过程中，存在完全重复的使用方式，也存在变化重复的方式，如，只使用其中一个因素或者在相反的方向小二度滑奏，音高也会产生移位，或者与其他核心音调连接使用。

变形举例：

谱例 3—5

核心音调二：

谱例 3—6



核心音调二音程数为6，节奏模式包含两种因素，以三连音与下行依音快速装饰相结合，使用的方式为完全重复与变化重复，变化的方式针对形成的两种素材，采取单独拆分使用的方法，音高移位的办法，与其他核心音调连接使用。

变形举例：

谱例 3—7

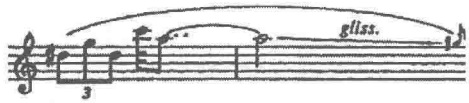
核心音调三：

谱例 3—8

核心音调三是由音程数 4 与 3 的连续进行产生的，节奏模式以快速的十六分音符与随后的长音毗连，使用的方式为完全重复与变化重复，变化的方式以节奏变化音集不变或音集不变音高位置的变化。与其他核心音调连接使用。

变形举例：

谱例 3—9



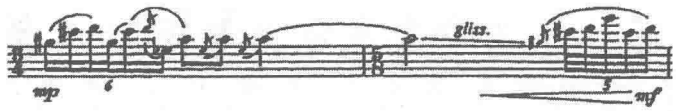
核心音调四：

谱例 3—10

核心音调四是由音程数 5–1–5 的毗连，节奏以快速的不间断连音方式进行，使用的方式为重复与变化重复，变化方式以节奏扩充与循环使用的方式与其他核心音调连接使用。

变形应用举例：

谱例 3—11



第二乐章以核心音调与固定音高的反复作为音乐发展的手法，从作曲的角度上讲，增强了音乐的调性暗示，节省了音乐的使用材料，同时对于作品的统一性具有良好的作用。从听觉心理角度考虑，更容易使听者找到音乐表达的根基与变化的规律，不至于感觉不知所云，摸不到头绪的听觉可行性。但这样的手法，对于戏剧性较强的作品创作是否适用，有待用今后的作品来检验说明。

第三节　色彩性配器手法与模仿复调思维的结合

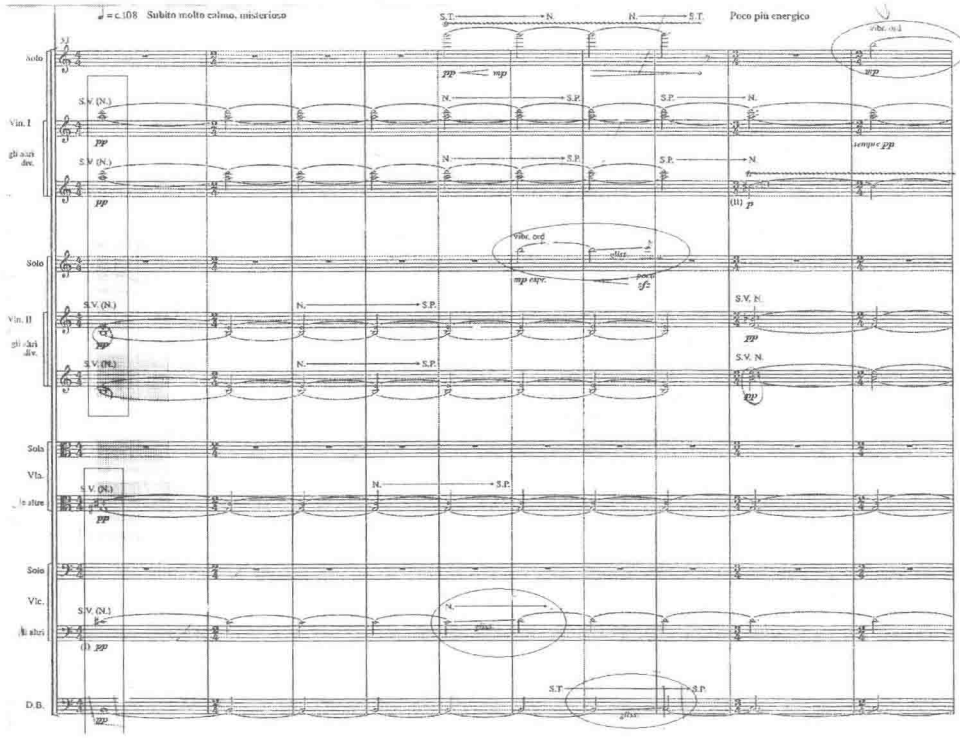
乐曲的配器手法延续了第一乐章多线条的对位方式，但在此基础之上，又增加了传统复调创作的模仿手法，但使用方式更加自由，音乐的交替性线条得到了音响上的充分发挥，丰富的和声色彩与配器手法，弦乐声部的泛音长音与木琴、钢片琴、竖琴等色彩乐器的点状使用，形成独特的空间感与流动性。

一、弦乐泛音化的底色配器与模仿声部弦乐的运用

将主体弦乐泛音作为底色长音，分离出个别弦乐声部与长笛声部、色彩组形成复调式

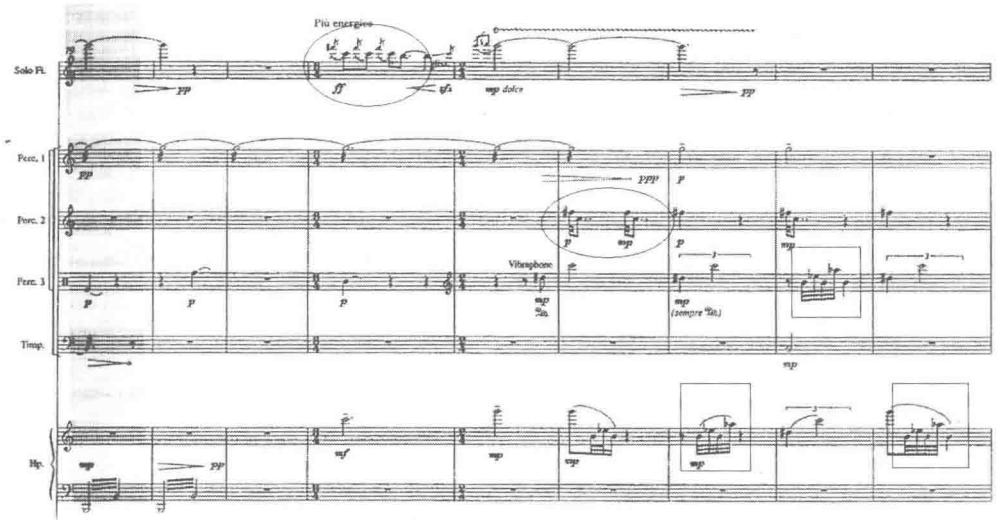
的模仿关系，模仿声部以同步模仿、八度模仿、扩大模仿等方式。这样，形成弦乐的两个配器层次，底色层以泛音的微弱而透明的声音作为延音的铺底，SOLO 弦乐时隐时无的与其它乐器形成模仿的主体关系。

谱例 3—12



二、色彩乐器组配器手段与模仿声部的关系

谱例 3—13



上例中突出了色彩乐器长笛的独奏声部的关系，钢片琴与长笛进行同度模仿，竖琴与颤音琴构成同度模仿关系，并在重音拍上对长笛音高进行强调。这样形成了一种核心音调基础上的各声部交错进行，彼此模仿发展的配器方式。色彩乐器特有的丰富泛音使整体音色处理充满幻想的色彩。

小　结

第二乐章在音高体系上延续了第一乐章的材料基础，但在发展手法上作了改变，以固定音高反复 / 核心音调反复与变化反复 / 模仿手法与色彩性的配器，使第二乐章的整体基调在第一乐章的基础上有所发展，但并没有形成本质的变化。

第四章　固定律动特征与递增到递减的力度结构《另一条河》

前面我们讲过，在《前奏曲》的音高体系中，作曲家预示了整个作品的音高关系，这样的音高关系在第二乐章中，形成了核心音调的展开方式，而在本乐章中音高手法的的使用上，作曲家没有进行更多的尝试，只是在原有音高关系的基础上进行调整与变化。小二度与大三度依然作为核心音调的引入，弦乐声部使用了少量的微分音，和声音响更加密集。作曲家在音高参数变化不大的情况下，如何使音乐形成不同的发展呢？在这一乐章的写作中，节奏与力度的展开，在手法运用上成为作曲家主导发展的新思维。

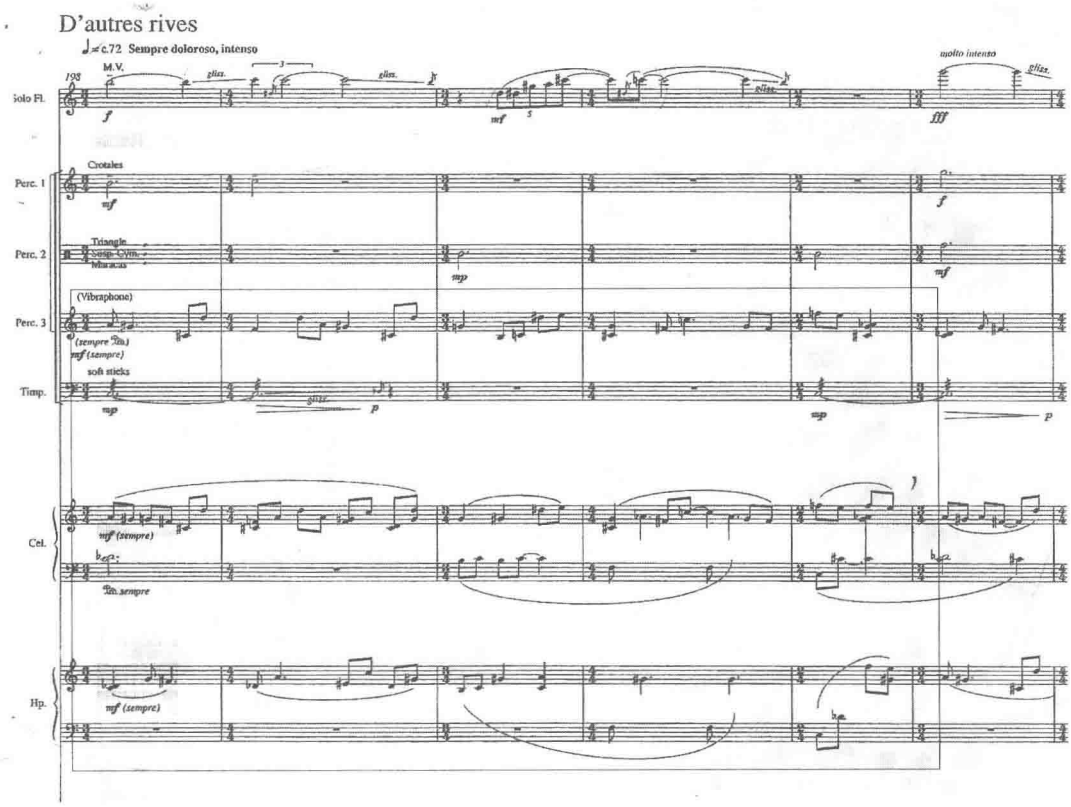
第一节　固定均等律动的特征复调手法的结合

一、运用复调对位手法形成的八分音符固定均等律动素材

谱例 4—1 中为作品的开始部分，在以四分音符为一拍的 3、4、3、4、2 的节拍交替中，以每四分音符 72 的速度保持，竖琴，钢片琴、颤音琴三个声部以钢片琴为主形成支声复

调关系，三声部之间在节奏方面相互补位，总体效果形成以八分音符的基本律动方式，色彩组的整体律动效果成为音乐发展的固定化手法。这样的固定律动在进行的过程中，经常采取强力度上行的音乐形态造成突然停止的效果，以此作为结构划分的重要依据。

谱例 4–1

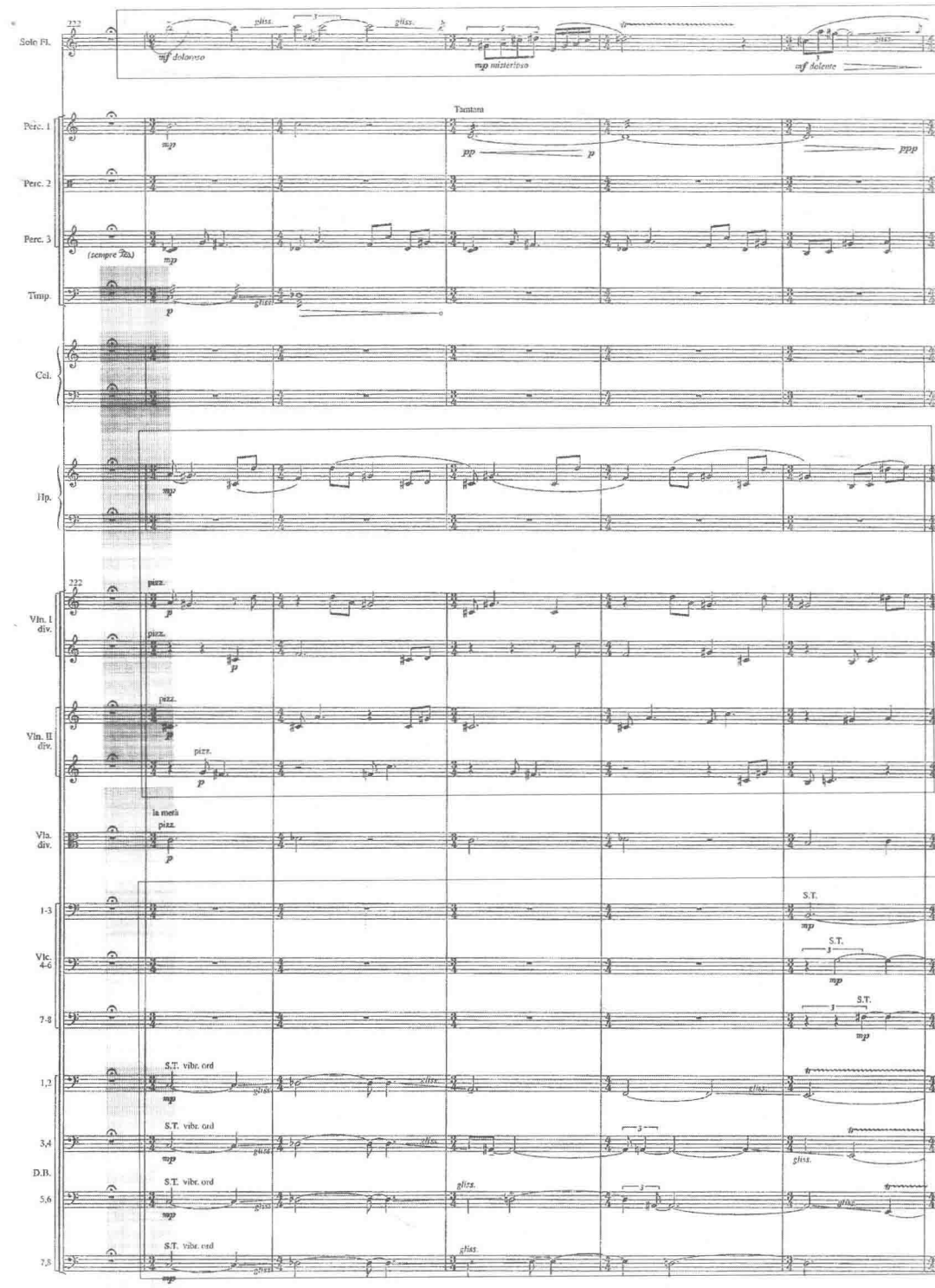


二、三层织体对位关系

长笛声部以固定音高重复与核心音程的自由组合形成独立的旋律声部，固定节奏下的八分音符均等律动在色彩乐器与部分弦乐声部中形成音乐发展织体层，弦乐声部以对位方式进入的长音式持续声部，作为踏板式配器方式的另一个织体层次，最终形成以不同素材的对位关系，是作曲家在创作中使用的主要织体手法。

谱例 4—2 中比较清楚地看出这三个层次的关系，长笛声部演奏由音高反复与核心音程组成的自由组合，竖琴 / 颤音琴 / 小提琴 / 中提琴声部以八分音符律动形成织体层，大提琴与低音提琴形成长音密集音程组成的低音层。

谱例 4–2

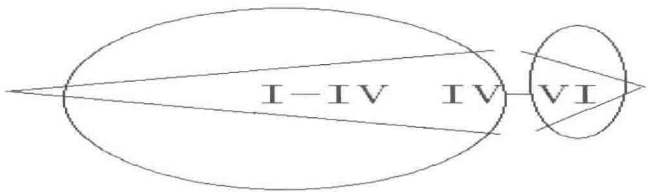

Solo Fl.
mf dolcissimo
mp misterioso
mf dolente
Perc. 1
Tamtam
Perc. 2
Perc. 3
(sempre Tam.)
Timp.
Cel.
Hp.
Vln. I div.
Vln. II div.
pizz.
la metà
Vla. div.
1-3
Vlc. 4-6
7-8
S.T.
1,2
3,4
D.B.
5,6
7,8
S.T. vibr. ord
gliss.

第二节　递增到递减的力度结构

音乐中，力度的变化是能够较明显地被感受到的音乐参数，对于力度的设计是在音乐创作中必须被考虑的问题。力度的变化与织体方式，演奏法，音高都有着密切的联系，同时对音乐结构产生重要影响。本乐章作曲家延续了其递增到递减的创作原则，但这一次她把这种原则在力度的参数下实施。

第三乐章力度图示如下。

例 4—1



从图式中可以看出，以突然停止作为结构划分的六句的音乐结构中，力度从一至四为递增过程，从四到六形成递减过程，

第五章　两种主导动机的发展思维《鸟的舞蹈》

作为音乐结构发展的转折位置，第四乐章从速度，织体形态，配器方式等写作手法及所产生的音乐形象都发生了巨大的变化。前三个乐章中的长气息的线条感被动机化音型取代，复调发展手法的思路没有变，保持了模仿得发展手段，但在此基础上增加了主调式的伴奏思维，独奏乐器长笛在演奏技术上以快速的经过句式的音型与独特的人声唱词相结合，对于文学性主题“鸟的舞蹈”具有高度完整的音乐形象的表达。音乐表达快速而激动不已。

第一节　由第四乐章发展而来的两种主导型动机

一、从第四乐章继承来的第一主导型动机

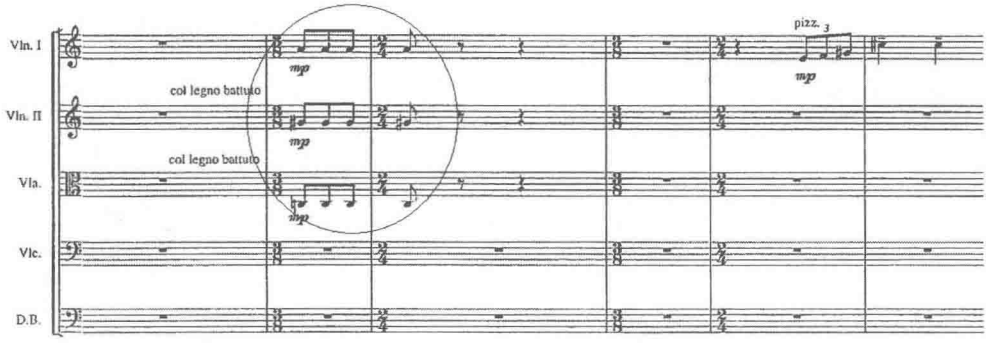
谱例 5—1

我们应该注意到，在前一乐章中，作曲家利用上行的快速音响造成音乐突然停止的音型，从这一点可以看出，作曲家在不同乐章的组合下对音乐材料的衔接使用的能力。

小二度与大三度的组合，在音乐的发展中使用以这种音型的反复或者它的变形进行发展。

二、同音同节奏反复的第二主导型动机

谱例 5—2

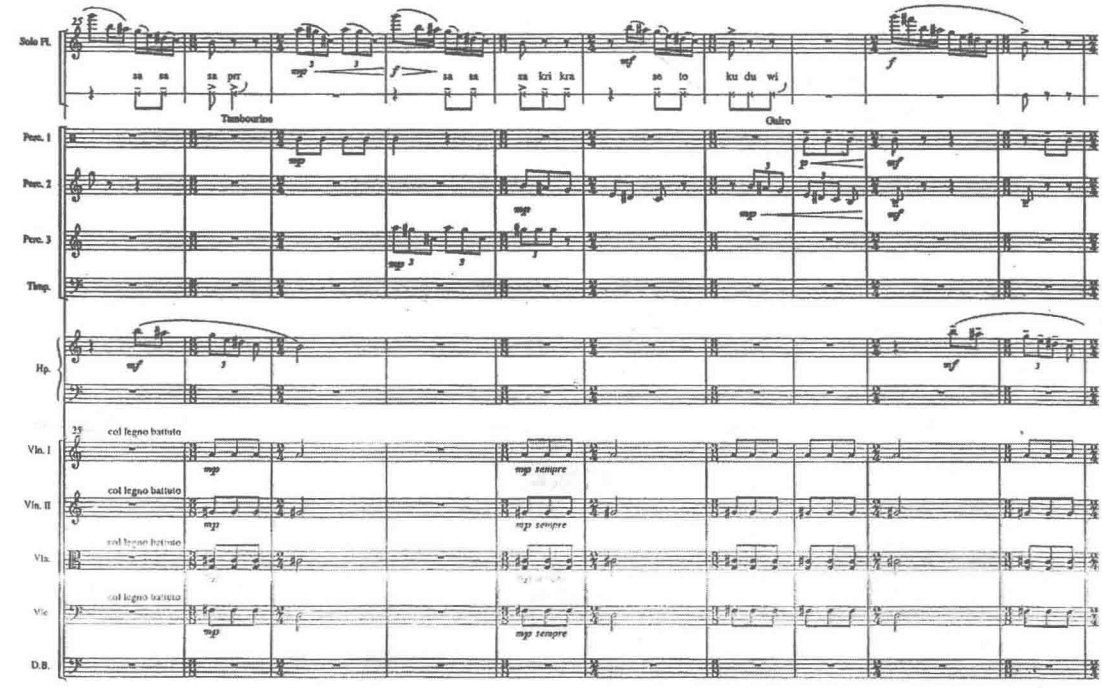


同音同节奏反复的第二主动动机是在第三乐章的八分音符节奏律动上变化而来的，在此段落音乐中形成主导的动机形式，和声叠置以原始的音集集合为根据，可以看出，作曲家在使用相同的音乐素材进行不同的音乐形象的创造的技术手法。音乐素材的变形手法一目了然。

第二节　主调思维与复调思维的结合

第二主导动机同节奏反复的音型化思维作为伴奏声部的主调创作思维，是本乐章的创作手段之一，与采用复调手法进行模仿的声部关系构成了整段音乐创作的基本手法，交织的主复调思维下的音乐发展，展现出灵活的创作理念。

谱例 5—3



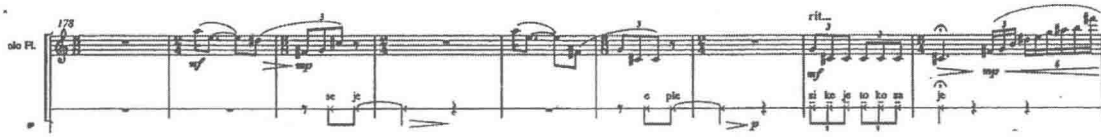
谱例 5—3 中，长笛声部演奏主导动机一的变形，竖琴声部对其进行扩大模仿，随后马林巴对长笛声部的三连音进行同度模仿，弦乐声部以主调伴奏式的方式作为整体旋律化声部的陪衬，整个段落形成了主复调相互配合织体层次。

第三节　即兴式华彩乐段与长笛的特殊奏法

从贝多芬第五钢琴协奏曲开始，协奏曲华彩乐段按照作曲家标明的乐谱来演奏的占多数，而此前的华彩乐段则由演奏家即兴根据音乐主题来完成，我们注意到，这首作品的华彩部分作曲家并没有进行创作，而是在 318 小节与 319 小节之间使用双终止线，并在终止线上方标明延长记号，写明 Cadenza 以提示演奏者即兴演奏，采取这样的创作手法更多的来源于对古代音乐文化的回归。

长笛在本乐章中最为引人入胜的演奏技法，当属长笛在演奏过程中的人声的唱词的结合。

谱例 5—4



上例中，长笛声部在演奏音高的同时，利用口形的变化，与气息的使用，对下面一线谱表的诗词进行演唱，音高与歌词重叠时，发出不同与正常演奏音高的声音，独特的效果令人难忘，仿佛鸟儿的美妙的歌声，与标题形成一致的画面感。

第六章　再现思维与固定低音
《鸟，一个附属的卑微者》

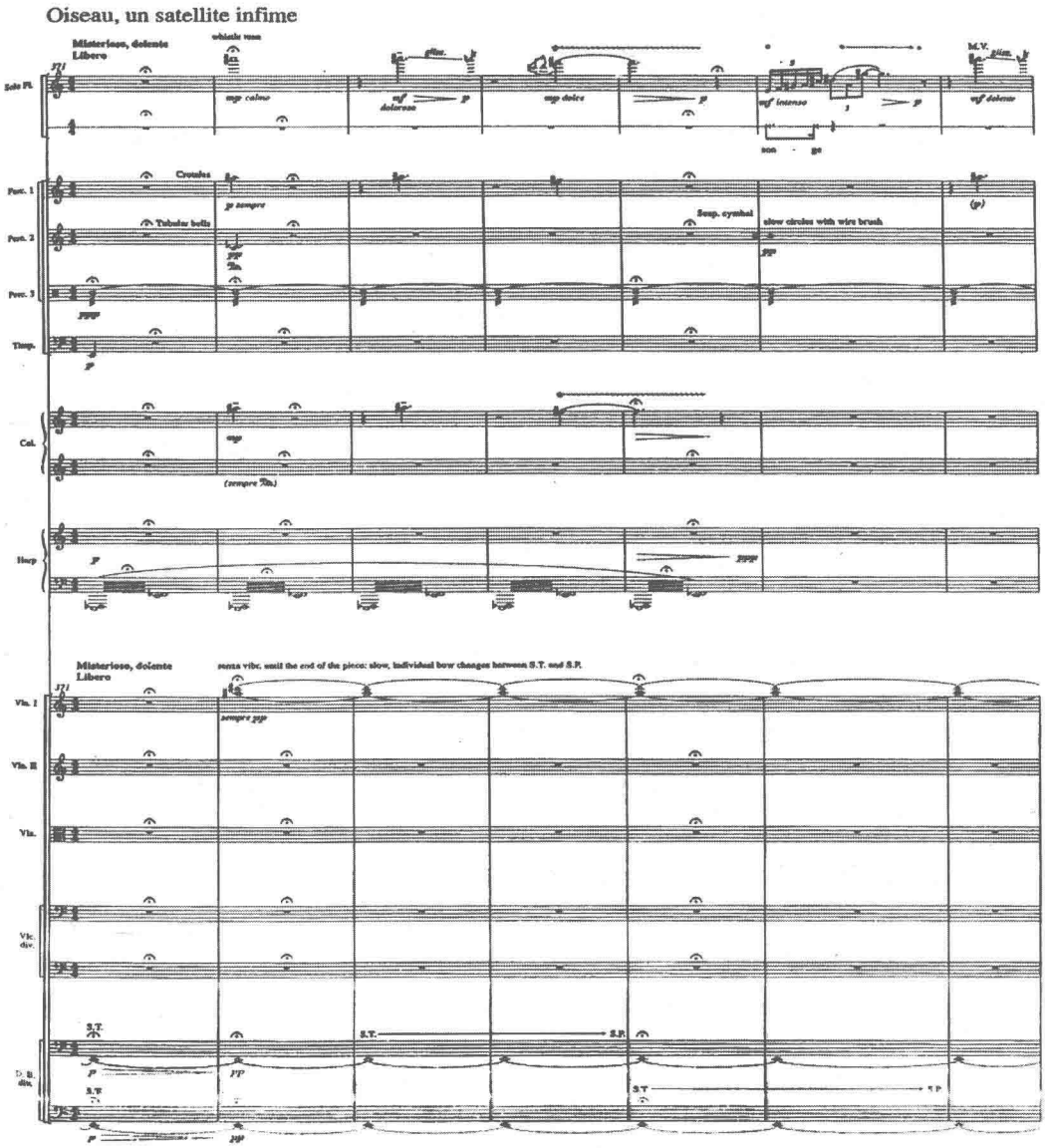
第五乐章在第四乐章快速急促的写法后，转向较平稳的且带有悲伤情绪的感受中，长气息的线条写法重新回到了织体的写法上来，再现思维影响着作曲家对作品技术上的应用，固定低音、固定音型、踏板式配器、音高的上行走向等写法促使整个作品回到了音乐一开始的动中有静、静中有动的一种哲学思考中来。

第一节　再现思维

再现是音乐发展的重要手法，传统分析方法中认为经过了新的不同的乐思陈述后，再次出现以前陈述过的乐思称其为再现。这里的再现主要以主题再现为基本依据。而我们提到的再现思维，并不是指对音乐主题的重复或者是变化重复，而是指在整体音乐构思中的一种再现式的思维模式，再现的音乐参数不仅仅局限于音高、节奏、节拍这些要素上，而包含了更宽泛的要素理解中，如再现旋律运动的主体方向，再现织体形态，再现速度等。这样，对音乐的解释方式与传统解释方式形成一定的切合点，对于能够更好地理解现代音乐创作有着更加直接的意义。

再现的织体形态（谱例 6—1）：

谱例 6—1



在经过第四乐章的快速流动的音乐形态后，音乐又一次回到了以弦乐长音，长笛独白式的旋律走向的织体方式，音乐律动自由而缓慢，与第一乐章形成首尾呼应。踏板式的长音持续手法再次被应用。在这里我们可以看出，作曲家在设计结束段落过程，最后乐章与第一乐章具有相似性的技术构成，是再现思维的最突出体现。

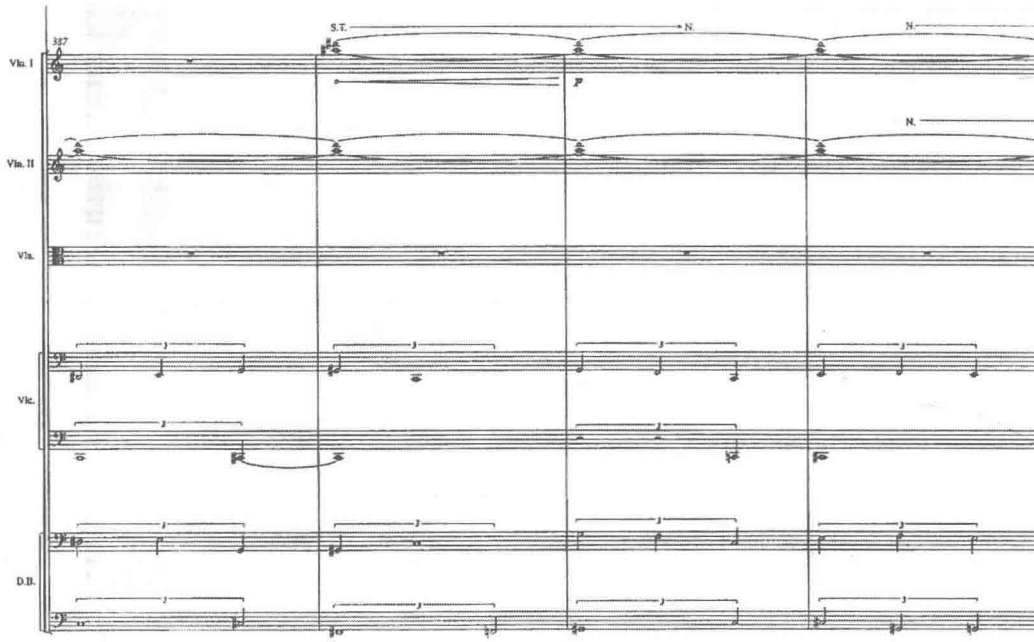
第二节　固定低音与音型化持续

本乐章中创作手法以配器的踏板式写法，固定低音，与音型化持续的写法为主，踏板

式配器写法在第一乐章中讲过，这里不再重复。

一、固定低音写法

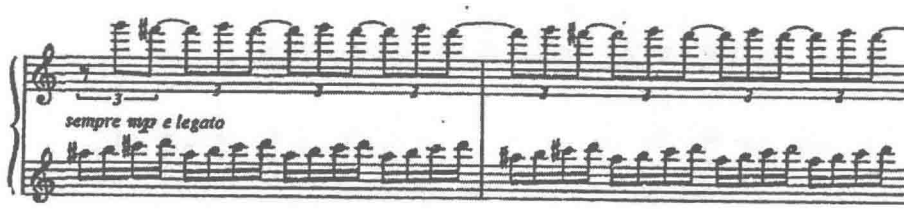
谱例 6—2



上例中，音乐在固定的音高走向上进行反复，每次重复以个 **A–♯G–G–♯F** 的下行半音进行作为开始，重复四次，音高上以低音提琴和竖琴对大提琴的时而八度重复，时而同度重复，时而和声性重复，最后融入以踏板音的长音中。

二、音型化持续

谱例 6—3



上例中，钢片琴声部始终以上例中的音型持续进行，四对三的节奏组合形成流动的音型化，三组半音关系，**♯A–B/♯C–D/♯F–G**，形成了两个大三和弦的二度叠置关系，给音乐带来了持续的色彩感。

以再现思维为创作技术的思考背景，音高体系的持续，长笛声部线条写作的恢复，固

定低音与音型化的反复，踏板式长音的配器应用构成了第五部分的写作手法。对于乐曲最后一个部分，作曲家在音乐运动感的处理上，趋于静止的状态，这些手法对于作曲家最终达到静止性的音乐状态起到了重要的作用。

结 论

通过对作品中创作手法的分段落逐一分析后，长笛协奏曲《鸟，镰型的翅膀》在创作中运用的各种细节性参数有了较为全面的了解。纵观全曲，多种创作技术相互交织使用，不拘泥于某一创作技术的限制，灵活使用各种创作手段以及各种参数之间的组合，展现了作曲家独特的技术个性与丰富的想象空间。作为协奏曲的整体，作曲家并没有忽视它的整体性，各种主导素材在音乐中起到了良好的衔接作用。接下来，笔者将对五个段落的分析进行合并整理，从总体的角度上来理解作曲家如何通过将各种创作手法融合在一起，最终形成完整的音乐形象与完整的音乐形式。

一、音高主导素材的贯穿发展

作为音高关系呈示的主要位置第一个音乐段落已经有了清晰的分析，音乐在五个部分的发展，都是在第一部分所提示的音高关系下进行展开的。小二度、大三度音程的宿主地位，通过横向的长笛声部或者通过长笛与低音声部的关系予以确定。利用重复，移位，重新组合等形式发展的核心音调，在整个作品中创作中占重要的位置。在此基础上，各乐章所强调的其他音程的使用（如纯四度与小二度的组合，小三度与小二度的组合），基本处于对等平衡的状态。

横向音高走向主要体现在长笛的独奏声部，以固定的音程关系组合的不同连接，最终形成各部分的分体线条组合成完整的一条看似断裂实则贯穿的大旋律线，这种在相同音高素材中寻求使用不同组合方式的最终结果，是听觉的一致性与风格整体的统一性。

乐曲的纵向和声处理来源于横向关系所衍生的音高关系，在每个部分中由于不同的创作手法体现得不尽相同，第一乐章的纵向和声是由踏板式的配器关系形成了以横向音高引导的纵向音响。第二部分纵向和声的明确地位有所提高，音乐的纵向关系以大三度为主体，但在泛音的弦乐奏法中，和声体现基本以极其微弱的方式被提醒，而复调模仿的手法使和声体现方式变得模糊。第三部分中，和声以密集的音程关系作为基础，和声语言以块状形式呈现，由小二度与小于小二度音程关系的微分音为和声主体。第四乐章

生成明显的主调和声关系，纵向和声不再附属于横向进行，而作为独立的和声语序进行发展，和声音程关系组合来源于前奏曲的音高组织。第五部分的固定低音写法，增强了和声的方向性与力度感。

综上所述，本曲的音高体系趋于单一化，在泛音列的延伸基础上寻求的材料基础，使声音的一致性成为音响特制，这种一致性与频谱音乐的声音物理属性的所反映出的音响思考有着异曲同工的效果。由此所产生的调性感也有突出表现。核心音调的组织同时也掺杂着序列组合的思维，音集组合的思维，这种综合了多种创作思维的音高体系，最终，在相同的音高素材中寻找不同的组合方式，成为作曲家技术层面的重要信息，对于这样的分析，为我们今后的音乐创作，提供了启发式的思考与良好的发展思路。

二、律动主导素材

音乐中的律动主要来源于节奏、节拍、速度以力度倾向性及相应的表情记号。在对音乐开始呈示的部分结构的分析使我们知道，均等对称是作品的律动方面的十分重要的特征，而这样的律动特征不仅仅体现在语句内部的律动对称，同时成为结构对称的重要依据与作曲家创作的音乐组合原则。这种均等对称的律动是音乐发展中的重要手段。

另外，长气息律动与短促的密集节奏律动组合是实施对称均等原则的细节参数，在作品的各个乐章中也都有所体现。第一、二、三、五部分节拍不规律的 4/3/2 组合与连音形式及长音的应用，软化了节拍的重音特质，均等的节奏点的强调，更加忽略了音乐进行的速度感与力度倾向。第四部分中，是整首作品中律动变化最为频繁的部分，但依然是在均等律动的基础上进行的少量的律动变化，

所以可以看出，作曲家在创作音乐的律动方面，是以均等律动原则为基本原则的之上的构思与发展。由此，依然显示出，律动主导素材的单一化。在单一化的律动模式的情况下，丰富的音乐表达能力及各种变化手段也显现了作曲家使用材料的简单与简单化的变化创作能力。

三、织体主导素材

音乐的织体是音乐各种参数组合形成的网状式的立体的音乐形态，音乐创作中，作曲家大都十分用心地编织着这样的网状声音语言。而我们的分析通常将织体分为两种类型，主调织体与复调织体。两种织体可以单独使用，也可以结合起来应用。

萨利亚霍在这首作品中，采取的方式是以复调织体为主，主调织体为辅助的织体手法。并且两种织体的运动也采取了递增的方法。第一部分的采取分别进入的复调式手法，形成踏板音的方式，这种手法有着里盖提微复调的思维，但与微复调的密集性存在一定的区别。第二部分采用的复调模仿手法，但和声式的主调思维有所增加。第三部分细节上以复调对位思维的加强，但从总体上看，这种加强的复调对位写法形成了主调多层次的和声音层。

第四部分主复调思维形成了融合，上层的复调思维与下层的和声性质形成主调统一的思维。第五部分音乐在固定低音的与音型化织体的编织下，主复调思维达到了一种无法分割看待的整体。

从这样的一条线上可以看出，作曲家对待织体的安排得整体线形的思维方式，递增的渐变式的手法使听者容易达到一种理解的程度并随之接受。

四、配器方式的主导因素

作品是以室内乐的思考进行创作的，大量的打击乐应用增加了它的现代气息。配器的组别性十分明显，划分的材料关系也十分细致，弦乐声部将小提琴Ⅰ小提琴Ⅱ 中提琴 大提琴 低音提琴分别赋予了组的含义。多层次的同度、八度结合，打击乐或色彩乐器对重音进行突出性的强调。踏板音的写法等构成了配器方式的特点。每一段音乐在变化一种配器方式的同时，保留一种配器方式，这样的轮回交替，形成了配器反面的主导因素。

综上所述，作曲家在创作手法的应用上，采取在单一的思维模式下的多样性手段综合运用的方式。在整篇论文中，笔者更多的使用的词汇是“思维”，而不是“特征”，因为在音乐文明发展的进程中，创造者在遵循前人所总结出的理论文明后，总是要综合使用或者打破这样的理论依据来进行创作，但无论如何，想完全隔离传统对现代的影响是不可想象的，创作者无论如何去创造，都是在受到前人文明影响下的创造，而在创作过程中所存在的对传统文明的继承，早已融化在创作者的习惯性思考中，而这种习惯性思考笔者称之为“思维”。

在当今的音乐文明中，人类文明成果的积蓄已经达到了一定的量，在此基础之上，创作者面临着另外的难题：创造手段上究竟还能有多少新的思维能够产生，创造过程中手法应用如何体现出独特的创造性。萨利亚霍在《鸟，镰形的翅膀中》的长笛协奏曲中给出了最好的答案。

当代音乐的创作中，在接受了20世纪先锋派音乐的实验性写法的基础上，21世纪的作曲家们将更多的创作重心转移到音乐的美学思潮中，以情感论见长的19世纪音乐美学似乎看到了回归的身影，技术服从于音乐形象的思考与探索继续在作曲家的思想中蔓延发展，标题的内容性提示，以诗作的文学性作为创作的依据等等表现，为这样的情感回归提供了直观的表达，在萨利亚霍德作品中情感回归思潮有着浓重的体现。

中国的当代音乐创作是在学习探索西方技术手段下所产生的另一层文化分支，从学习西方到创造自己，中国的当代音乐创作似乎进入了新的探索期，在此期间，西方的20世纪先锋派技术手段与中国传统审美的习惯曾几何时使我们困惑，现如今，我们似乎走出了技法所带来的桎梏，从萨利亚霍德的作品的分析中，也同样给我们提供了继续探索的勇气与提示性作用。

音乐分析的技术手段分析，是对音乐整体理解的一种方式，但音乐创作者在创作过程

中，并不仅仅是技术堆积，而是在人性召唤下的多种创作因素的综合运用，在分析的过程中，仅仅以技术分析的结果作为对作曲家音乐的理解，远远不够，听听作曲家的性情，就像萨利亚霍在最后一段音乐中适用的歌词那样，“这个傍晚……在上面……另一条河……梦想……”也许，我们才能对音乐认识得更多。

参考文献

（一）专著

[1] 陈铭志．复调音乐写作基础教程 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,1985.

[2] 杨儒怀．音乐的分析与创作 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,1995.

[3] 郑英烈．序列音乐写作基础 [M]. 上海：上海音乐出版社 ,1999.

[4] 姚恒璐．二十世纪作曲技法分析 [M]. 上海：上海音乐出版社 ,2000.

[5] 布林德尔．新音乐 [M]. 黄枕宇，译．北京：人民音乐出版社 .2001.

[6] 于苏贤．二十世纪复调音乐 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2001.

[7] 徐孟东．二十世纪帕萨卡里亚研究 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2003.

[8] 黄枕宇．电子音乐与计算机音乐基础理论 [M]. 北京：华文出版社 ,2005.

[9] 马丽－克莱尔·缪萨．二十世纪音乐 [M]. 马凌，王洪一，译．北京：文化艺术出版社 ,2005.

[10] 陈鸿铎．利盖蒂斯维结构研究 [M]. 上海：上海音乐学院出版社 ,2007.

[11] 罗素．西方哲学史 [M]. 北京：商务印书馆 ,1997:62.

（二）期刊

[1] 郭元．频谱音乐 [J]. 音乐探索 ,2006(3).

[2] 肖武雄．频谱音乐的声音合成原理——变形合成 [J]. 天津音乐学院学报 ,2008(2).

[3] 肖武雄．频谱音乐的和弦建构 [J]. 音乐艺术 ,2008(3).

（三）其他

[1]Kaija Saariaho. *Aile du songe*[CD].Chester Music Ltd, 2001.

变奏中的变奏

——从“帕格尼尼现象”看传统与创新

□韩昕桐

前 言

尼科罗·帕格尼尼（Niccolo Paganini,1782—1840），意大利著名小提琴家、作曲家。他的主要作品有《二十四首随想曲》《威尼斯狂欢节》《D 大调小提琴协奏曲》，还作有吉他曲两百首，以及各种室内乐曲。在这《二十四首随想曲》里，帕格尼尼吸收了前人的精华，革新和创造了许多高难度的演奏技巧，将小提琴的技巧达到了无与伦比的地步，为小提琴演奏艺术的发展作出了不可磨灭的贡献，不仅影响了后来的小提琴作品，也影响了钢琴的技巧和作品。帕格尼尼开拓了近代小提琴的演奏技巧，成为名震欧洲的最著名的小提琴家，他的演奏技巧高超、表情丰富、情绪激奋、如痴如醉、引人入迷。法国作曲家柏辽兹就说过："帕格尼尼的旋律是伟大的意大利旋律，但是，这些旋律在他手中变得无可比拟地激动和热情。他的作品比他祖国的那些歌剧作曲家最美妙的曲调还要动人。"匈牙利著名作曲家、钢琴家李斯特在听完帕格尼尼的演奏之后这样惊叹道："这是一个什么样的人！什么样的小提琴家！什么样的艺术家啊！"[①] 此外，他的《第二十四首随想曲》曾经被李斯特、勃拉姆斯、拉赫玛尼诺夫、鲁托斯拉夫斯基改编成不同形式的乐曲，原作与改编曲双双传于后世，至今仍是音乐会上常见的曲目。

由于很早就听过帕格尼尼的这首《第二十四首随想曲》，明快而又色彩绚丽的音响、那火焰喷发般的激情、丰富而又高超的技法给人留下了深刻的印象，使得对这首作品产生了强烈的好奇，通过查阅资料进一步分析了解后，发现许多作曲家根据此主题创作作品。匈牙利著名作曲家、钢琴家李斯特根据帕格尼尼随想曲的主题改编了六首辉煌练习曲，试图把帕格尼尼的奇妙的音响移植到钢琴上，使这件乐器发出前所未有的音响。在帕格尼尼的启迪下，李斯特开始了他在钢琴领域创新的拓展，探索钢琴的表现力更为丰富的可能性，其中一首就是根据帕格尼尼《第二十四首随想曲》改编。勃拉姆斯一生写有六部变奏曲，其变奏曲被公认为是贝多芬以后最高的杰作[②]，因而他也被称为变奏曲大师。这首根据帕格尼尼《第二十四首随想曲》为主题创作的变奏曲是他最后一部变奏曲，在这部作品中勃拉姆斯以巨匠性的技巧发挥了钢琴独奏的色彩效果。俄国作曲家、钢琴家拉赫玛尼诺夫根据此主题写作了钢琴协奏曲《帕格尼尼主题狂想曲》，这首作品有两个主要的外来素材，一个是帕格尼尼《第二十四首小提琴随想曲》，另外一个是西方教会素歌《愤怒的日子》，两

① 步云．"魔鬼般的提琴大师"帕格尼尼和他的《24 首随想曲》[J]．音响技术，1998(06).

② 摘自美乐出版社的《勃拉姆斯》第 17 页。

个素材穿插其中。波兰作曲家鲁托斯拉夫斯基 1941 年写了《帕格尼尼主题变奏曲》（为双钢琴而作）；在 1978 又将其改编成了钢琴与乐队的作品。

国内对变奏曲这一体裁形式的研究基本上处于针对某一部或几部不同主题的变奏曲所进行的独立性研究。由于采用同一主题所进行的创作原本就不多，所以，对于不同时代的作曲家为同一主题所创作的变奏曲研究基本上还处于空白状态。帕格尼尼《第二十四首随想曲》及根据此主题所创作的变奏曲在西方音乐界享有盛誉，除简单的介绍分析外，比较专业系统的技术分析文献极为少见。因此，本文以帕格尼尼《第二十四首随想曲》作为研究对象，对其主题特点及其变奏做了概括性的技法分析，并对另外四首以同主题改编的作品进行比较全面的作品分析。在此基础上，对这一主题为什么会使如此多的作曲家采用，这些处于不同时代的作曲家又是以怎样不同的审美观念驾驭着各自不同的音乐语言来对这个主题变奏，进行探究。

写作本文的意义在于：1. 通过对同一音乐主题的历史性创作进程的分析和研究，从变奏手法、变奏曲式和变奏体裁三个方面阐述了关于变奏及其概念的衍变。2. 透过对这些作品作曲技术的研究，使我们对不同时代作曲家的变奏技法有所了解。3. 对这些创作技法的研究可以丰富我国的作曲理论研究。4. 对现实的音乐创作也有着一定的借鉴意义。

第一章　帕格尼尼第二十四首随想曲

第一节　生平及创作特点

尼科罗·帕格尼尼是继塔尔蒂尼之后意大利最著名的小提琴家，音乐史上最负盛名的演奏家之一，被称为小提琴魔术师。1782 年生于“阳光之国”意大利热那亚的一个贫穷家庭。从小跟随父亲学习曼陀林以及小提琴，之后跟随小提琴家塞尔维托（Antonio Cervetto），作曲家尼约可（Giaomo Costa）等人学习。

帕格尼尼从小就显露出音乐天赋，不论什么曲子，他立刻能轻松地演奏出来。同时他还学习作曲，八岁就写小提琴奏鸣曲，十一岁，在热那亚举行公开演奏会，获极大成功，十三岁开始旅行演出，声誉日增，所到之处无不轰动。帕格尼尼医生创作了大量小提琴作品，代表作有《二十四首随想曲》《威尼斯狂欢节》《D 大调小提琴协奏曲》等。帕格尼尼革新了小提琴的演奏技巧，如双泛音、连顿弓、抛弓、特殊调弦法、左手拨弦技巧、双音以及复杂的和弦、左手手指在指板上的远距离大跳等，都是与他同时代的小提琴家们尽力

探索的秘诀。1840 年 5 月 27 日，因患喉结核症不治，在法国尼斯逝世，终年 57 岁。

18 世纪末 19 世纪初热那亚的政治环境纷繁复杂，少年的帕格尼尼经常通宵达旦地翻阅克莱里、维瓦尔蒂、塔尔蒂尼等人的名作，获得了很多启示。灵感的激发，潮涌的即兴创作、热烈的幻想和新鲜独特的演奏技巧使他的名气日渐响亮。

1801 年，他开始写作《二十四首随想曲》，可以说是小提琴演奏史上前所未有的精品。这些作品探索了小提琴技巧的各个方面，如：连弓、跳弓、震音、和弦、颤音、琶音、音阶以及左手拨弦、双音（三度、六度、八度、十度）等，常作为小提琴练习曲而被广泛采用，其演奏技巧上的难度，历来被公认为是对每个小提琴家的严峻考验，到目前还没有超过它的曲子。如：第一，二，三，五，十，十二，十六，二十首有很强烈的“无穷动”因素，要想整个乐章每次都拉得准确无误则是很难的。第三，八，十一，二十，二十二，二十三首有一个慢速的前奏，但经常以八度音程结尾。乐曲的再现部有时重复前奏，有时用变奏方式重现。二十四首随想曲中，旋律虽然很单纯，但小提琴的表情技巧却能达到很高水平，音乐内容也极为丰富多彩。

帕格尼尼精妙绝伦的演奏技巧和火热的演奏风格是许多作曲家渴求的境界，激发了许多音乐家的热情，追随效法者甚众。他们一方面在技巧和演奏风格上提高精进，另一方面直接从帕格尼尼的音乐里获取灵感，把他的作品改编成其他乐器的作品，或者是以他的音乐主题为素材创作出自己的音乐。如李斯特据此创作了练习曲十二首（其中第六首是根据帕格尼尼的第二十四首随想曲改编的）；勃拉姆斯也创作了帕格尼尼变奏曲（作品 35 号）；拉赫玛尼诺夫则缘此创作了钢琴和乐队的狂想曲（作品 43 号）；鲁托斯拉夫斯基分别创作了双钢琴，钢琴和乐队的帕格尼尼变奏曲等，使帕格尼尼的二十四首小提琴随想曲的影响，远远超过了小提琴单一乐器的范畴。

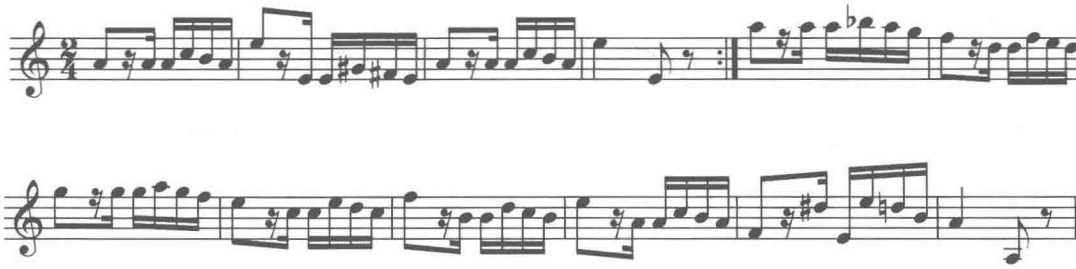
这一主题之所以会引起如此多作曲家的关注与兴趣，首先在于它的简洁。越简洁的主题其变奏的空间也越大。正是其几乎无限的变化可能性，是一代一代作曲家期盼从中发现出前人所不曾尝试的新的可能性。

第二节　对作品的分析

一、主题性质及特点

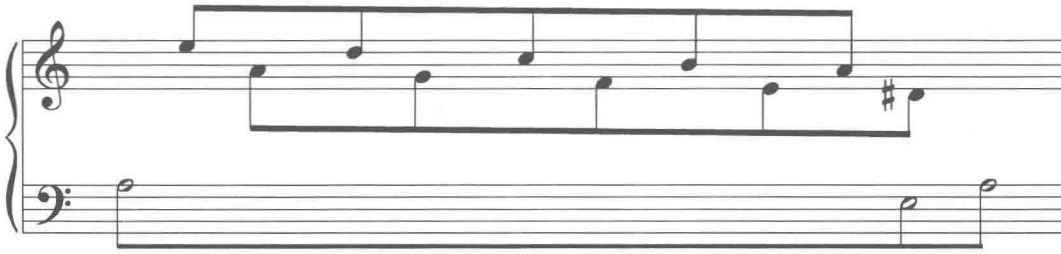
第二十四首《a 小调随想曲》由主题、十一个变奏和终曲组成。主题共十二小节，前四小节反复一次，节奏特点相似。每一小节的第一拍都采用了十六分的休止符，形成了强烈而鲜明的顿挫感，急速而畅达的旋律，充满了奔放的热情和无穷的动力。

谱例 1—1



主题的骨架是一个 **A–E–A** 的五度关系。其中还包括两个相差五度关系的连续二度下行。

谱例 1—2



二、十一个变奏的特点及终曲

这首作品起始的主题非常简洁，通过快速的变化，逻辑分明的发展，运用长短不一的结构，从而代替了毫无动力的重复，形成全曲的十一个变奏及终曲。

变奏 1：运用短促有力的顿音奏法、旋律变为用复倚音装饰的自上而下的琶音式音型。

变奏 2：每小节第二拍开头都用前倚音装饰，三十二分音符贯穿的旋律线形成了波浪般的音流。

变奏 3：始终用双弦奏出八度双音，使旋律带有较强的歌唱性。

变奏 4：每句的句首均采用半音阶性的音调，使旋律显得圆润华美。

变奏 5：在宽广的音域中频繁地作八度跳跃，并与低音区的音调相互呼应，显得刚劲有力。

变奏 6：用双弦奏法，前半段用三度双音，后半部分出现十度双音，浑厚饱满，犹如华丽的合唱曲。

变奏 7：多用十六分音符的三连音，并形成切分节奏，情绪轻快活泼，带有谐谑曲的体裁特性。

变奏 8：用和弦奏法，与交替使用左手拨奏和拉奏的变奏 9 一样，和吉他演奏法有许

多相似之处。

变奏 9：采用高音区歌唱性的演奏，柔美抒情。

变奏 10：以跳跃的双音为主，庄重华贵。

最后乐曲用琶音、颤音和有力的和弦形成的尾声结束。

第三节　帕格尼尼的音乐意义及对后世的影响

帕格尼尼的一生不仅充满传奇，几乎是空前绝后的小提琴技艺，更为之添上了不少神话色彩。他一方面周游各地演奏，另一方面又不断创作不少采用他自己发明的众多奇绝崭新技法在内的以炫耀技巧的作品，供自己在音乐会上演奏。帕格尼尼的出现，为小提琴这件乐器赋予了非凡的生命力，小提琴的演奏，脱胎换骨，散发出迷人的光彩，带来追求超绝技巧的潮流。各种乐器的演奏家，都被刺激去寻求技巧的突破方法，李斯特便因为年幼时被帕格尼尼的超技演奏吸引，而要致力成为“钢琴的帕格尼尼”，由此钢琴在日后才因为李斯特此一志愿的实现，而成为能发挥绚烂色彩，光芒四射的乐器。

帕格尼尼一生创作了大量作品，从事音乐评论的著名作曲家舒曼，便认为他是当时意大利最优秀的作曲家。然而，帕格尼尼却惧怕他自己的超绝技能会被别人掌握得到，不仅坚持练琴时不让任何人在场，以增加其个人的神秘色彩，更只将很少作品出版。他的二十四首随想曲，亦是在面世三十年后，才以作品编号 1 出版，成为他在世时最早发表的作品。而此后直至他逝世的九年间，合共才再出版了四个编号的音乐，包括作品 2 和 3 的小提琴奏鸣曲，作品 4 和 5 的小提琴、中提琴及大提琴的四重奏。然而，对小提琴演奏家来说，这二十四首随想曲简直是一个恶梦，当时的小提琴家们都视之为畏途。该部作品中采用的二重泛音、双音奏法、左手拨奏、飞跃断奏等艰深技巧，甚至有魔鬼亦要退避三舍的说法。事实上，直到 20 世纪的上半叶，虽然产生了不少伟大的小提琴家，但却一直未有人公开演奏过帕格尼尼全部二十四首随想曲，更没有人敢将之全部录音！

帕格尼尼体现了 19 世纪浪漫主义观念的最佳发端。一部部鹤立鸡群的完美艺术作品，不仅让人感动或陶醉，还能借着他的魔力去捕获并改造演奏技术。

第二章　手法、曲式、体裁

——关于“变奏”及其概念的衍变

第一节　变奏手法

“变奏”一词，源出拉丁语 variatio，原意是变化，意即主题的演变。变奏是发展音乐的重要手法，它强调变化的统一性。毫无变化是完全重复，不是变奏。完全改变是新材料，也不是变奏。变奏就是有所区别，有所联系；部分相同，部分改变。[①]从曲式结构的不同等级：动机、乐节、乐句、乐段以至于二部曲式或三部曲式内部的音乐材料，都可以变化反复，构成变奏。[②]

一、有变化的反复或再现

有变化的反复或再现是乐思发展中求得统一与变化的一种重要手法。这种手法可能为音乐带来更多的新意，但无论怎样变化，仍然保留着原始陈述的总轮廓、旋律运动的总布局及结构规模。变奏手法应用的成功与否就在于它既给乐思带来了新的面貌，同时又能识别出它与原型陈述的统一关系。

二、对原始乐思进行变奏发展

对原始乐思进行变奏发展主要从局部或整体两方面来进行。

（一）旋律加花（装饰）变奏或简化

在不脱离乐思的基本性格条件下，对乐思陈述加工，使之更加华丽，增加其川流不息的运动感；或者相反，使之更加成型，减少其流动性。

有时加花或简化，可以在旋律陈述时，前后片段中轮流使用。

（二）性格（或体裁）变奏方法

在保留原始陈述的总轮廓、旋律运动的总布局及结构比例的条件下，通过种种变奏手

① 赵晓声．传统作曲技法 [M]. 上海：上海教育出版社，2003:289.

② 钱仁康，钱亦平．音乐作品分析教程 [M]. 上海：上海音乐出版社，2001:143.

法使之获得另外一种性格。[①]

第二节　变奏曲式与变奏曲

一、变奏曲式的形成

变奏曲式是音乐作品的曲式之一。主题可以是作曲家自创的，或是其他作曲家作品的主题，或是民歌的改编。不论主题的来源如何，大多采用一部或各种二部曲式，很少采用再现三部或更大规模的曲式。变奏数目不定，在主题规模比较短小时，变奏数目可以多达数十个。有时还可遇到双主题变奏曲。它以两个主题先后陈述，然后依次变奏，材料安排比较自由，变奏数目也不固定。

为了变奏曲式发展的完整和统一，变奏之间的组合常常表现出一定的艺术构思和结构原则，形成某种发展线索。例如：运动速度由慢至快，织体由简单稀疏到复杂稠密，主题轮廓逐渐模糊直到再现，以及利用各种因素的对比相间手法等。在变奏次数众多的情况下，常按照某种原则进行分组，或把某种曲式结构原则纳入变奏曲的组合中。例如：采用“快—慢—快”三部分组合形式，或者在有两个主题时形成奏鸣曲式结构的组合关系等。变奏可以沿袭主题的结构形式彼此独立分开，标以变奏贯穿在一起。规模较大的变奏曲常常有独立的结束部。[②]

变奏曲式是最古老的曲式之一，它的起源与民间音乐有密切联系。中世纪教会音乐的素歌，在重复演唱同一曲调时，常加上新的对位声部，形成合唱变奏曲。民间叙事曲，也常反复同一曲调，配以即兴器乐伴奏，形成声乐变奏曲。但真正的器乐变奏曲，是随着乐器制作和演奏技术的发展应运而生的。16 世纪前半叶西班牙六弦琴（vihuela）原是伴奏叙事歌曲的乐器，当它成为独奏乐器时，产生了许多独立的器乐变奏曲，并影响欧洲其他国家。早期的器乐变奏曲，是由舞曲的变化反复形成的。帕萨卡里亚（Passacaglia）和恰空（Chaconne）据说都源出于西班牙，都以 8 小节的乐段为基础，进行变奏发展。帕萨卡里亚的低音保持不变；恰空的和声保持不变；弗利亚（Folia）据说远处葡萄牙，以 16 小节的复乐段为基础，进行变奏发展。17 世纪初的罗马内斯卡（Romanesca）是以一个固定旋律作为主题的变奏曲，形式和帕萨卡里亚、恰空相似。

亨德尔、巴赫、库泊兰组曲中的复奏（Double）是以二部曲式为主题的变奏曲，但只变一次，没有和声、调式、调性的变化，只是把主题的旋律加以装饰，有时则保持主题的旋律，而用变化织体的手法来发展主题。

18 世纪中叶以后出现的“主题与变奏”是吸取了早期变奏曲的各种变奏手法而形成

① 杨儒怀．音乐的分析与创作 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,1995:100-101.

② 中国大百科全书编辑委员会．中国大百科全书 [M]. 音乐舞蹈．北京：中国大百科全书出版社 ,1989:58.

的，大多是以二部曲式为主题的变奏套曲。一系列变奏作合乎逻辑的发展，节奏和力度的发展达到高潮后又接近于主题，类似再现部。中间的变奏常变更调式，也可以变化节拍、速度或增加对位旋律，但主题的结构以及旋律、和声的特征总是清晰可辨的。[①]

二、固定低音变奏曲

固定低音变奏曲是最早的变奏曲之一，出现于16世纪，在17和18世纪得到广泛运用和繁荣发展。这种变奏形式和当时的舞蹈体裁——恰空和帕萨卡里亚等紧密联系在一起。后来“恰空”和“帕萨卡里亚”的称呼本身渐渐失去舞蹈属性，成为变奏曲的代称。[②]

“帕萨卡里亚”来源于16、17世纪西班牙的一种舞曲，具有缓慢三拍子和小调性的特点。在巴赫、亨德尔等古典大师们的创作中，写下了一些有名的这类乐曲。于是“帕萨卡里亚”一词本来是指乐曲体裁特性的一种概念，便又成为曲式类型的概念了。如今在一些理论著作中“帕萨卡里亚”几乎成为固定低音变奏曲类型的代名词了。[③]

以原始陈述主题的和声为基础进行变奏，而旋律织体在每一次变奏反复时进行更换的变奏曲是固定和声变奏曲。“恰空”舞曲是这一变奏手法的典型体现者。

帕萨卡里亚和恰空都是三拍子庄严缓慢的舞曲。它们的区别至今不很明确，但仍可捕捉到一些基本差别。

（1）帕萨卡里亚的固定低音是整个乐曲织体结构的根源和基础；恰空乐曲的织体结构却是从和声序列中演变而来的。

（2）帕萨卡里亚以复调写法占优势；恰空则以主调写法占优势。

（3）帕萨卡里亚起于第三拍，主题是单声部的；恰空起于第二拍，主题是和声性的。

这些变奏形式受到了17和18世纪管风琴和古钢琴作曲家的影响，恰空和帕萨卡里亚的写作成为了锻炼复调写作技巧的重要手段。

三、固定旋律变奏曲

以固定低音为基础的变奏形式在19世纪以后有了创造性地发展，因而产生了各种新型的、独特的变奏形式，其中有两种类型是比较典型的：

（1）以固定旋律为基础，贯穿着力度发展的变奏形式。比较常见的是，当同一旋律不断反复时，利用力度的逐渐增强，乐器的逐渐加多，音区的逐渐扩大，速度的逐渐加快，来表现越来越狂烈的舞蹈或戏剧场面。例：拉威尔《波莱罗》。

（2）分节歌性质的“固定旋律”变奏曲。这种变奏曲源出于民间的分节歌，其中每一节歌的旋律不变，而变更它的伴奏，因此固定旋律不是在低音部，而是在高音部（人声部

---

① 钱仁康，钱亦平．音乐作品分析教程 [M]. 上海：上海音乐出版社，2001:144.

② 钱仁康，钱亦平．音乐作品分析教程 [M]. 上海：上海音乐出版社，2001:144.

③ 杨儒怀．音乐的分析与创作 [M]. 北京：人民音乐出版社，1995:430.

分），成为固定高音或固定旋律变奏曲。例：穆索尔斯基的歌剧《霍万希那》中的《玛尔法之歌》，即《年轻的姑娘走遍各处》。[①]

四、严格变奏

18 世纪，与复调的固定低音变奏曲同时，随着主调风格的发展，带有主题织体变化的变奏也盛行起来，这就是严格变奏。

严格变奏曲，源出于古组曲中的“复奏”（Double）。在 17 世纪和 18 世纪前半叶的组曲中，库朗特、萨拉班德（特别是后者）以及其他舞曲的后面，往往有一次（有时有二次）变化反复，称为“复奏”。旋律加工（装饰）是复奏的主要特征。

旋律加工对于严格变奏曲起着很大的作用，此外，织体写法的变化也是这种变奏曲的重要特征。严格变奏曲的主要变奏手法是用经过音、助音、留音、倚音等旋律华彩或专用和弦音的和声华彩来装饰旋律，通过一系列的变奏，从各方面揭示主题的性格，使音乐形象逐步丰富和加深，但主题的基本形象并没有发生质的变化。[②]

五、自由变奏曲

自由变奏曲亦称性格变奏曲，是出现于 19 世纪浪漫派以后的创作相联系的、个性化的新型变奏曲。自由变奏曲的各个变奏和主题的关系不如严格变奏曲那样密切，主题的速度、节拍、调性、调式、结构、体裁和性格都可能起变化，变奏中所保持的，只是主题的结构轮廓、和声轮廓和富于特征的个别音调，有时甚至也不保持结构轮廓和和声轮廓，只是根据主题的个别音调自由发挥。

自由变奏曲是从严格变奏曲发展起来的，严格变奏曲的内部已经包含了自由变奏曲的因素。所谓“严格”和“自由”，可用以区别整个变奏曲，也可用以区别各个变奏或变奏的手法，有些混用两种变奏手法的变奏曲，可以称为“混合变奏曲”，交响性变奏曲（即富于戏剧性发展的变奏曲）常常是混合变奏曲或自由变奏曲。[③]

混合变奏曲常常从分节歌性质的不变旋律的变奏或严格变奏开始，变奏的性格面貌离主题越来越远，后来就变成自由变奏，但中间某些变奏和最后的变奏往往遥相呼应，都和主题比较接近，所以自由变奏往往是和严格变奏相间出现的。

六、双主题变奏曲

变奏曲可以包含一个主题，也可以包含两个主题，包含两个主题的变奏曲又称“二重变奏曲”或“双主题变奏曲”。

双主题变奏曲是变奏的原则和并列对比的原则的结合，主题和变奏的排列次序有两种

---

① 钱仁康，钱亦平．音乐作品分析教程 [M]. 上海：上海音乐出版社，2001:145.

② 钱仁康，钱亦平．音乐作品分析教程 [M]. 上海：上海音乐出版社，2001:151.

③ 钱仁康，钱亦平．音乐作品分析教程 [M]. 上海：上海音乐出版社，2001:153.

类型：一是两个主题依次交替变奏，即两主题并列，然后一并变奏；二是两个主题先后分组集中变奏，即先出现第一主题及其一系列变奏，再出现第二主题及其一系列变奏，然后是两主题及其另一个系列的变奏。有时也可以把以上两种类型混合起来，比较自由地排列两个主题和它们的变奏。①

小结：变奏作为一种手法与作为一种曲式是不同的。变奏手法是作为一种写作手法而存在于作品之中，还不能称为曲式。② 变奏作为发展的原则可以在任何体裁和曲式中遇到，也可以存在于非变奏曲式中。变奏作为一种曲式，是按照一定规律构成的：主题的原始陈述和它的一系列变奏陈述，按照一定的构思完整地组合起来。变奏曲作为曲式也可以容纳主题发展的非变奏手法。

变奏曲是主题及其一系列变化反复，并按照统一的艺术构思而组成的乐曲。③ 变奏曲可以是一首独立的作品，也可作为套曲曲式中某一乐章的曲式，此外，还可成为大型作品的某一部分的曲式基础。从古老的固定低音变奏曲到近代的装饰变奏曲和自由变奏曲，所用的变奏手法各不相同。

变奏曲可以作为独立的作品（声乐曲或器乐曲），如 A. 亚当的《莫扎特主题变奏曲》（花腔女高音独唱曲）巴赫的《戈尔德贝格变奏曲》；变奏曲也可作为奏鸣曲、协奏曲、交响曲、室内乐、组曲等套曲的一个乐章，并常用于慢乐章，如贝多芬《第二十三钢琴奏鸣曲》（热情）的第 2 乐章。某些变奏曲，按其艺术构思将一系列变奏划分为几个部分，因而使变奏曲具有组曲的性质，如 C.B. 拉赫马尼诺夫为钢琴和乐队而写的《帕格尼尼主题狂想曲》。

第三章　作品的变奏形式

——对此作品的变奏的分析及其个性化处理

第一节　勃拉姆斯的两部作品

勃拉姆斯一生共写有六部变奏曲，《帕格尼尼主题变奏曲》（op.35）共有两集（Heft I 和 Heft Ⅱ），均发表于 1866 年，是他最后的变奏曲。这两首作品是根据帕格尼尼《二十四

① 钱仁康，钱亦平．音乐作品分析教程 [M]. 上海：上海音乐出版社，2001:160.

② 谢功成．曲式学基础教程 [M]. 北京：人民音乐出版社，1998:180.

③ 中国大百科全书编辑委员会．中国大百科全书 [M]. 音乐舞蹈．北京：中国大百科全书出版社，1989:58.

首小提琴随想曲》中的《第二十四号随想曲》为主题创作的。

勃拉姆斯是浪漫主义者中贝多芬精神的继承者，他重新回到形式化结构的写作；他钦佩巴赫，并钻研了巴赫的复调音乐，成为当时最擅长于对位技法的作曲家；他又从舒伯特、舒曼身上吸取了浪漫主义精神，这些构成勃拉姆斯在古典主义音乐和浪漫主义音乐流脉中的延异，[①] 也是音乐文化视野中同质比较的基础。[②]

一、结构

“均衡”是古典主义中的重要原则，古典主义结构形态是趋向集中、关闭的形式：鲜明的轮廓，逻辑性的进行，有秩序的结构原则。勃拉姆斯将变奏曲作为塑造结构形式原则的支点，自然而然地遵循着古典主义式的均衡，而且忠实于变奏曲的结构。他自己对变奏曲式思考的结论：“变奏曲应当更简洁一些，更严格一些。”[③]

这两首作品的主题相同，主题结构与帕格尼尼主题保持一致，是由 24 个小节组成，前 4 小节与后 8 小节分别加以反复而形成的。这两首《帕格尼尼主题变奏曲》都是由主题和十四个变奏组成的，十四个变奏各不相同，大体上保持着主题的结构，只是在最后的第十四变奏中加以终曲式的扩展，可分为四个部分。

第一集：第一部分　由变奏一至变奏四，不过分的急板。

第二部分　变奏五至变奏十，变奏十为连接过渡，为第三部分慢板部分做准备。

第三部分　变奏十一至变奏十三，抒情柔美的慢板部分，变奏十三作为连接。

第四部分　变奏十四，是一个扩展了的终曲部分。

第二集：第一部分　变奏一至变奏六，变奏六为连接部。

第二部分　变奏七至变奏十一。

第三部分　慢板部分，变奏十二和变奏十三。

第四部分　变奏十四，很大扩充的终曲部分。

可见，这两集在乐曲结构上大体相同，都有四个部分构成，并且第三部分都为慢板部分，最后都是以很大扩充的形式作为终曲部分。

二、和声

和声是表现音乐的重要手段之一。勃拉姆斯继承前人的和声理念，使用大小调体系的功能性和声。

（一）主题

主题采用比较传统的和声语汇，以帕格尼尼 A–E 的主属和声为基础，以正三和弦为主。

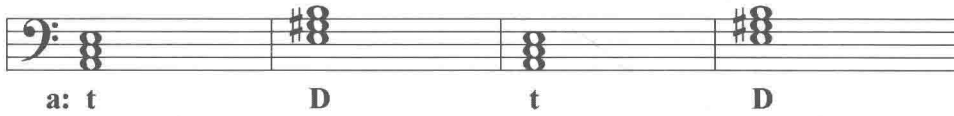
---

① 继承延续中的变异——［德］德里达。

② 牟林芳 . 勃拉姆斯钢琴音乐的美感特质及艺术思维 [D]. 华中师范大学 , 2002.

③ [美]Sam Morgenstem. 作曲家论音乐 [M]. 茅于润 , 译 . 北京 : 人民音乐出版社 ,1986:115.

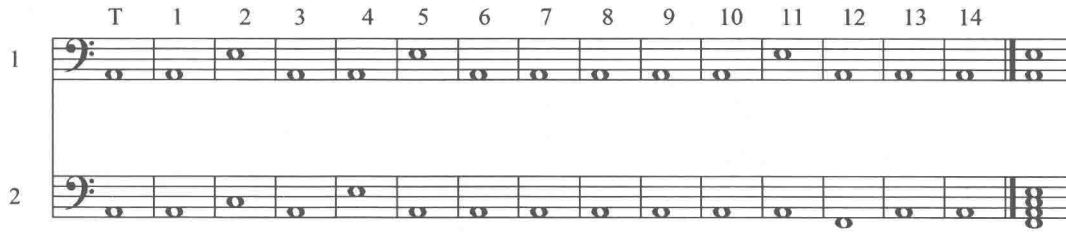
谱例 3—1



（二）终止音模式

下图所表示的是两首作品的主题和十四个变奏的终止音，从图中可以看出第一集中只有 A 和 E 两个音组成，构成纯五度的主属关系，第二集是由两个大三度内夹一个小三度的 F-A-C-E 四个音构成。

谱例 3—2



三、音乐写作特点及其变奏手法

在浪漫主义思潮的影响下，勃拉姆斯的创作风格质朴、严峻、富有哲理性。其作品的结构原则、调性布局、主题发展的逻辑性、复调思维的复杂性等方面都能体现出受到了巴赫、贝多芬风格的影响，创作手法富于技巧、手法细腻。由于受到巴赫的影响，在勃拉姆斯的作品中复调因素明显增强，其技术思想也是复调性的，这样的创作思路使得他的这种在主调音乐中的复调或具有复调意义的段落具有更丰富的表现力。

在复调音乐中，各声部的结合尽管十分多样，但其手法可以归结为对比与模仿两种类型，即相互对比的旋律在同时间之内结合则构成对比复调；相同的或相互模拟的旋律叠次出现互相结合则构成模仿复调。在主调音乐中的复调，与单纯的复调音乐有很大的不同：首先，它只是局部地应用，或仅用在作品的某些织体的层次中，就是说，并非全部乐曲都建筑在复调手法基础之上；其次，复调片断或段落往往伴随着音型织体的伴奏；最后，结合成复调的旋律也不一定是为纯复调音乐所特有的旋律，而经常是为主调音乐所特有的旋律——有着明确的陈述结构形式。

（一）变奏手法

在主题的整个进程中，音乐发展的手法是极为丰富多样的，在每个具体的作品中更有着无穷的变化。这个变化也是多种多样的，总的来讲有大、小之分。至于究竟是变化大好，还是变化小好，这就要视表达作品内容的需要而定了。变化的大小，在音乐的发展上具体

体现为多种不同的特定发展手法。①

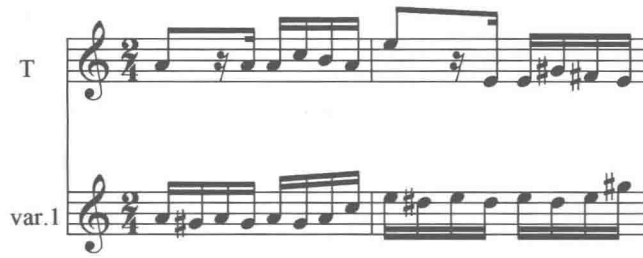
勃拉姆斯的变奏手法体现在音乐的发展中，无论怎样变奏仍保留着原始主题材料的轮廓和旋律运动的布局，既给音乐带来新的面貌，同时又能识别出它与原始主题的统一关系。变化和统一这一对矛盾的运动规律和原则，是所有的发展手法所必须遵循的。

1. 装饰法

即在原来主题旋律的基础上，自始至终用同一的形式加上一些装饰音，使旋律变得更加华丽。下列是第一集中，主题与变奏一之间的旋律比较。主题因素有两个：一个是第一小节第一拍的同音反复和第二小节第一拍的同音八度下行；另一个是这两个小节中第二拍的先上行三度在紧接着连续的下行级进。这两个小节就形成了一个完整的波浪型线条。

变奏一中由于加入了装饰音，使其在原有主题旋律基础上进行装饰变奏。

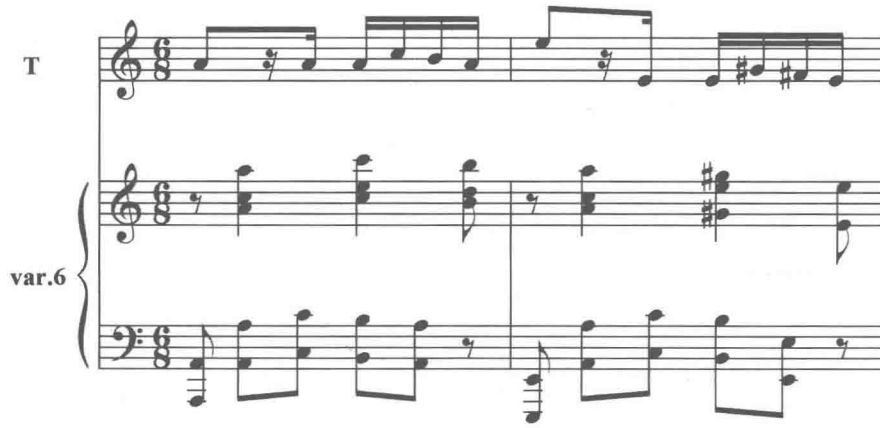
谱例 3—3



2. 宽放法

在主题旋律重复时，把原来的节奏时值放宽一倍以上，即构成宽放法。下例是第一集中主题和变奏六的主题，可以看出变奏六的主题是原主题在节奏上的宽放形式，变奏六的低音部是以主题宽放一倍的形式，而高音部又是低音部宽放一倍的形式。

谱例 3—4



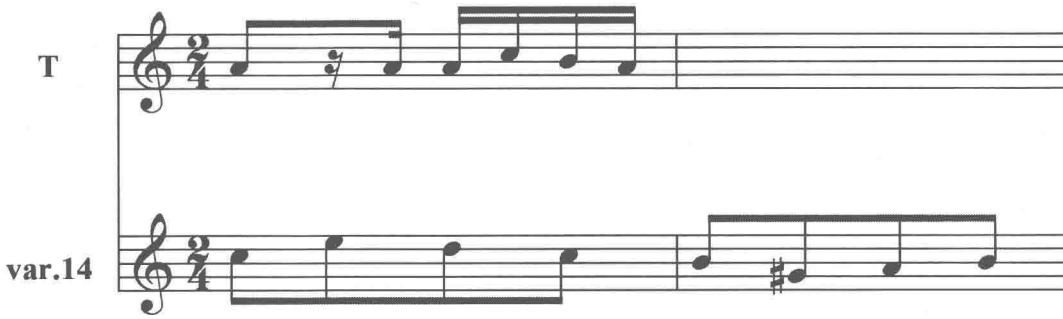
① 李贞华编 . 音乐分析与创作导论 [M]. 香港 : 天马图书有限公司 ,1992:306.

3. 倒影法

在主题展开时，依照旋律各音之间原来的音程和顺序，将进行方向完全颠倒过来，这颠倒了的旋律就好像物体在水中的倒影一样，故谓之倒影法。①

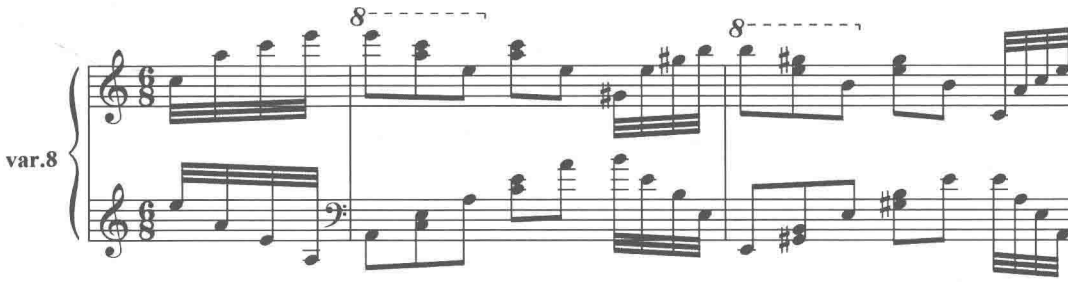
倒影法是一种展开性较大的发展手法，旋律方向的相反可以导致情绪的对比和呼应。如下例第一集中的变奏十四，第一小节保持了原主题的材料，第二小节就是第一小节也就是原主题旋律的倒影。

谱例 3—5



应用倒影法发展乐思时，原来旋律音之间的音程关系也可以有少许的更动。下例变奏八高低两个声部成倒影式纵向结合关系，音程并不完全一致，这是对水中倒影的象徵性描绘。

谱例 3—6



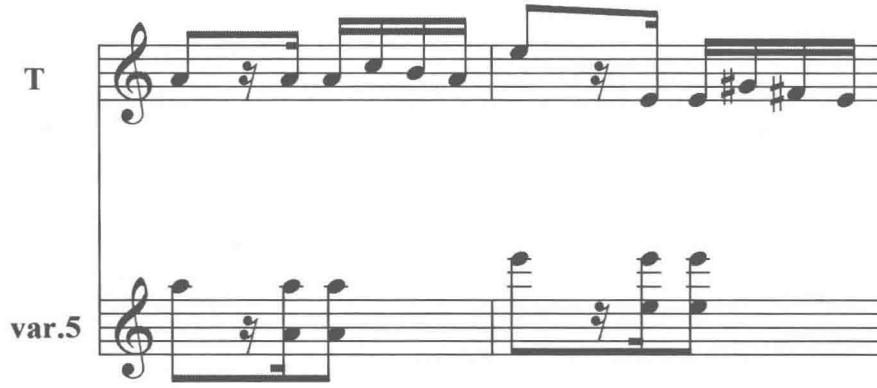
4. 摄取法

在音乐进行中，将原来旋律中的某些部分提取出来，而其他部分删减掉，称为摄取法。摄取的材料主要是乐思的重要部分，删减可集中在某一个中间部位，也可以分散对几个部位进行零星的抽减，这样就可以有计划地控制旋律线的起伏。

下例为第二集中的主题与变奏五，主题的第一小节是同音反复，第二小节先是下八度跳进再同音反复，变奏五分别摄取了主题这两个小节的前三个音，将这三个骨干音进行单音及八度音的重复。

① 李贞华编 . 音乐分析与创作导论 [M]. 香港 : 天马图书有限公司 ,1992:394.

谱例 3—7



（二）节奏节拍元素

节奏是音乐作品中最重要的因素之一，把音乐作品有机地组织在一起的首要条件是各层次之间的节奏关系。节奏的变化是一种非常有效果，而且是经常见到的变奏手法，它经常与节拍的改变结合起来，形成主题旋律的一种新节奏音型模式，作为变奏曲目的节奏基础。[①] 勃拉姆斯新颖的节奏是不容忽视的。尤其引人注目的是勃拉姆斯的节奏偏爱重音的转移和对比的节奏，与舒曼有着隐隐约约而意义很大的联系。[②] 在这两首作品中还大胆采用了复合节拍的形式，通过对节奏与节拍方面的处理，显现出其创作的手法和技巧。

1. 原有节拍内的节奏重组

将节奏单位进行相互的置换，形成在原有节拍下内在节奏律动的变化。用重新组合音型的方法来破坏既定的节拍，产生与既定节拍不同的节拍模式。例：第一集 var.3 中，通过改变节奏内在的组合方式，避免了单一的旋律线条，增强复线条、复层次的思维。

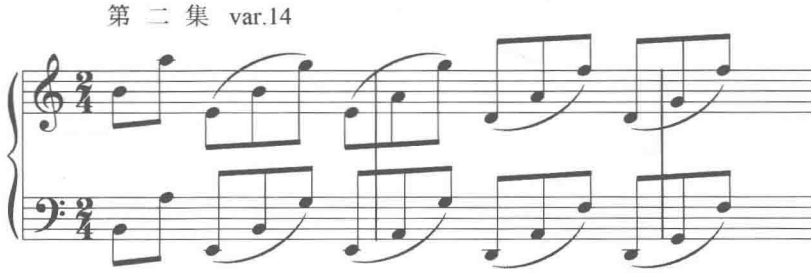
谱例 3—8

第二集变奏十四中 $\frac{2}{4}$ 拍段落，在 $\frac{2}{4}$ 拍的表象下，隐藏着与其不同的 $\frac{3}{8}$ 拍节奏布局，原来的 $\frac{2}{4}$ 拍似乎被 $\frac{3}{8}$ 拍所代替。运用三连音形式及改变节奏律动形成内部律动的变化。

① 杨儒怀 . 音乐的分析与创作 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,1995:447.

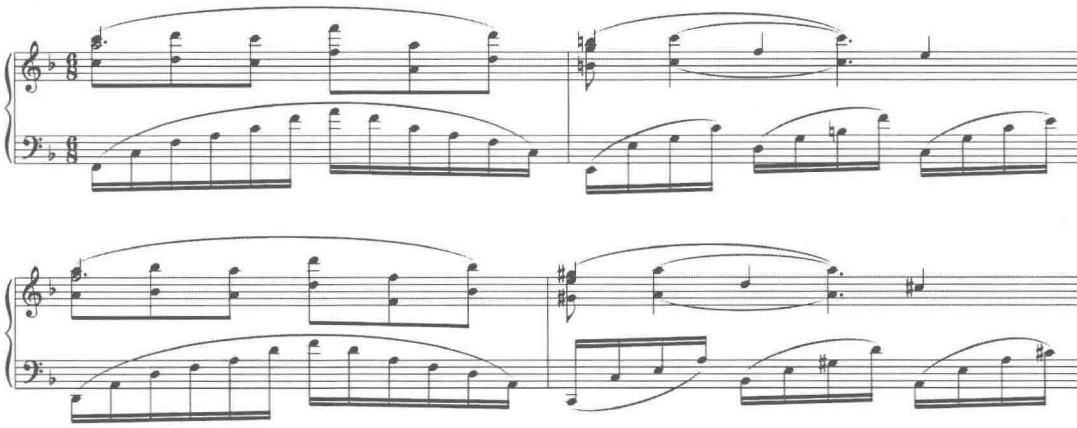
② 康斯坦汀 · 弗洛罗斯 . 勃拉姆斯的两重性 [M]. 顾耀明 , 译 . 上海音乐学院学报》,1985(03).

谱例 3—9



第二集变奏十二是 $\frac{6}{8}$ 拍，但每隔一小节就给人一种 $\frac{3}{4}$ 拍的感觉。

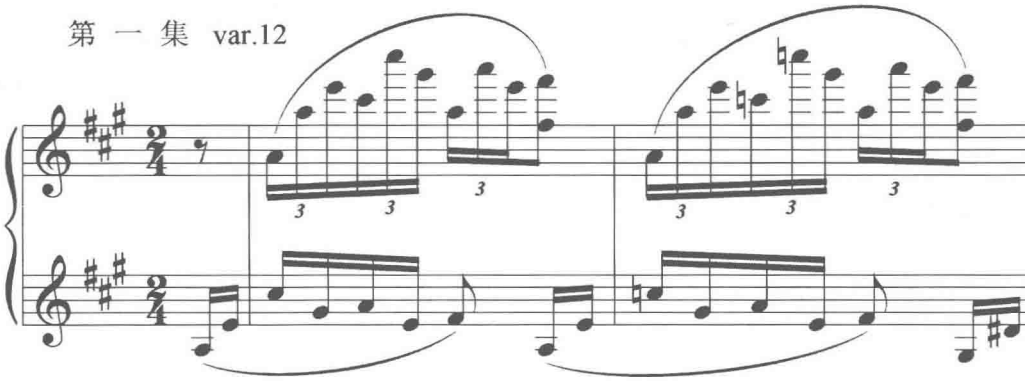
谱例 3—10



2. 将不同形式的节奏模式组织成为一个节奏的综合体

在下例中可以看出，下声部运用节拍重音的移位，将 $\frac{2}{4}$ 拍向前移动半拍，形成与原节拍不同的发音位和消音点，从而产生错位的节拍感；上声部则运用三连音的形式改变原节拍律动，使得旋律和其他声部不在相同的节拍模式中。第一集变奏十二就是有这两个节奏模式复合而成的，每一节奏层面的个性得到了强调，独立性增强。

谱例 3—11

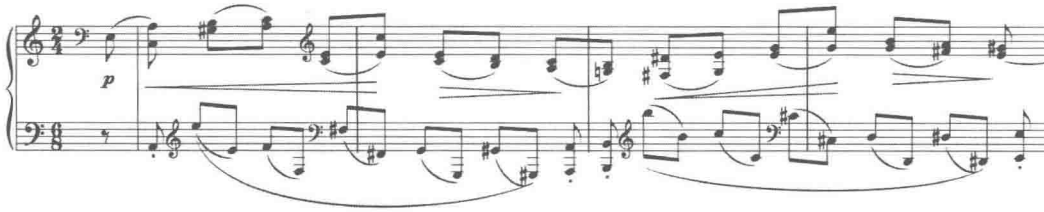


这样的例子还有：第二集变奏二、第一集变奏十等。

3. 将不同的节拍组合为一个复合的节拍形式

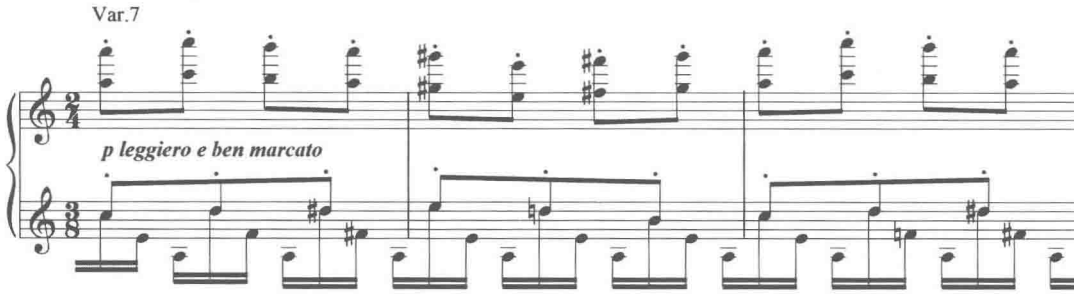
在传统音乐作品中，通常是采用一种节拍形式，勃拉姆斯使节拍形式呈现出了更复杂的风格，将节拍及其组织方式做了不同的结合，把两种不同的节拍复合在一起。例：第一集 var.5 中，将 $\frac{2}{4}$ 拍与 $\frac{6}{8}$ 拍并置。

谱例 3—12



这样的例子还有在第二集 var.7 中，把 $\frac{2}{4}$ 拍与 $\frac{3}{8}$ 拍并置。

谱例 3—13



可以说，勃拉姆斯对节拍的运用充分体现他不断创新的精神。勋伯格明确地指出他的影响早已促使音乐语汇朝着无约束的方向发展。[①]20 世纪对节奏的处理是朝着无规律、无逻辑、极其自由、带有偶然性的方向发展。这种朝着摆脱既定结构方向发展的自由随机节奏事实上是对传统节奏构建的极端扩展，是节奏发展的必然结果。虽说勃拉姆斯音乐中节奏—节拍处理与 20 世纪音乐中的节奏—节拍处理相去甚远，但至少有一点是可以肯定的，勃拉姆斯音乐中的节奏—节拍处理启发了现代作曲家，推动节奏—节拍的发展迈向 20 世纪。[②]

（三）织体元素

1. 模仿

模仿是重要的作曲技法，根据模仿的程度，可划分为严格模仿与变化模仿两大类。[③]

---

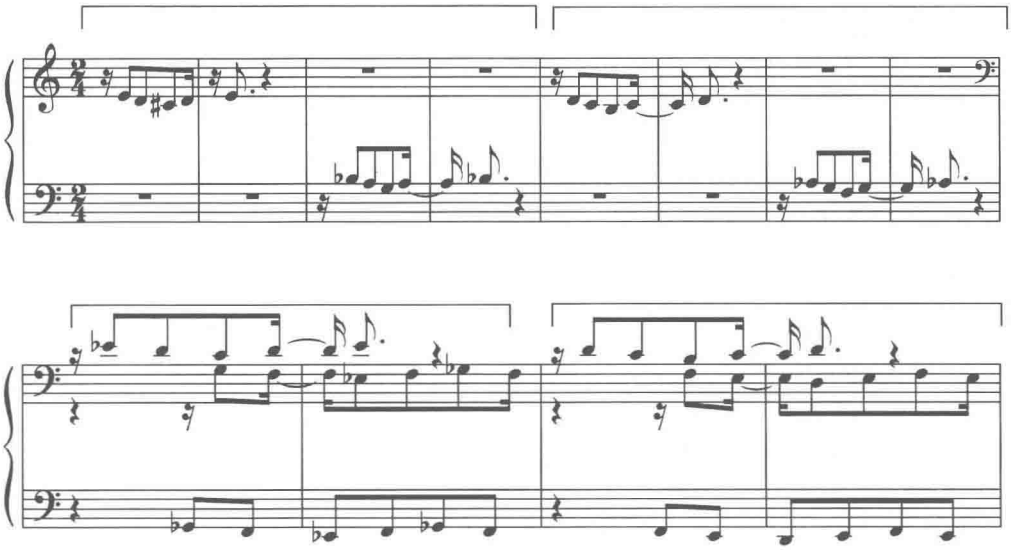
① Arnold Schoenberg. *Style and Idea*[M], University of California Press, 2010:440.

② 周炜娟 . 论勃拉姆斯音乐的创新 [D]. 上海音乐学院 ,2005.

③ 于苏贤 . 复调音乐教程 [M]. 上海 : 上海音乐出版社 ,2001:79.

在第一集 var.10 中，勃拉姆斯运用了连续模仿的手法，模仿的起句从第 9 小节的高音声部开始，第一句和第二句是向下大二度的严格模仿，后两句是小二度关系的变化模仿。

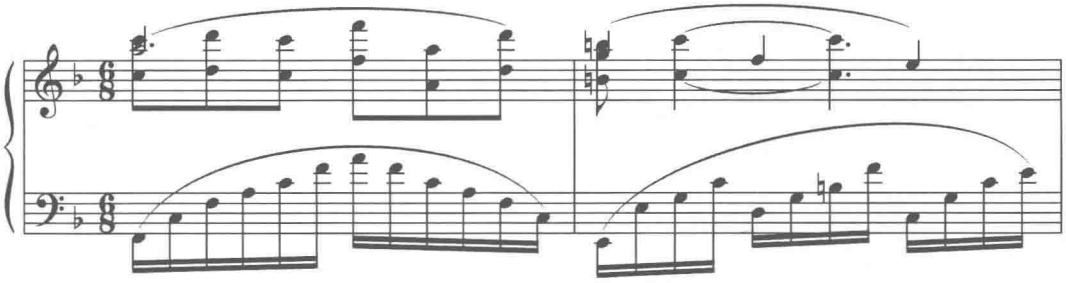
谱例 3—14：第一集 var.10：简化的模仿关系



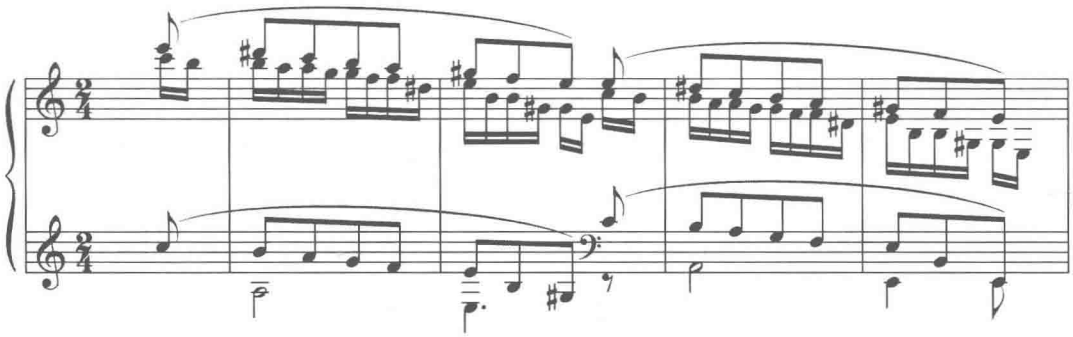
2. 内声部旋律化

勃拉姆斯对复调的青睐在他早期的钢琴作品中就已经显露，逐渐又将偏好至于内声部，在他创作变奏曲的阶段“内声部旋律化”成为他的习惯之一。

谱例 3—15：第二集 var.12



谱例 3—16：第三集 var.13



四、交响化的处理

勃拉姆斯在钢琴音乐的创作中追求气势雄伟、充满力量的交响乐般的音响效果，富有激情。“勃拉姆斯的钢琴音乐非常有个性，常带有三度、六度、八度音程进行的经过句，表达坚实而稳定的感情，不少钢琴曲有管弦乐般的效果。”①—此外，据说还有一个原因即为，勃拉姆斯作为钢琴家，非常擅长于八度、和弦、琶音等方面的技巧。

勃拉姆斯认为钢琴是一件美妙而又复杂的乐器，一方面具有歌唱性，能奏出纯情质朴的旋律；另一方面又能奏出管弦乐般的效果，有着丰富的层次和洪亮的音响。在主调音乐中，运用了乐队化的织体，增强了声部进行中交响配器的独立性，制造出类似管弦乐般的音色和交响乐般的丰满感。

（一）附加音程

勃拉姆斯在作品中常采用管弦乐队进行中经常运用的手法，附加三度、六度，或者在八度内附加三、六度，通过这样的手法加强旋律的厚重感，使之具有更丰满的效果。如：第一集变奏一，高音部与低音部采用附加三度和六度的反方向进行；变奏二，高音部在八度音程内附加三度，低音部附加六度；第二集变奏三，高音声部采用八度和附加三度交替出现；变奏十三，高音部与低音部形成相差十度（三度）。

（二）织体写法

“复合层次”是近现代和声技法中最富于变化的一种。这里的“层”可以由一个声部（包括八度重复或装饰性重复），也可以由节奏相同或近似的几个声部组成。由几个声部组成的层，通常它们的音高比较接近，除八度重复外，一般常密集在一个八度之内。纵向各层次之间如构成统一的和弦（指传统的三度叠置和弦，下同）及和声进行，那么，它不属于“复合层次”；只有当纵向各层次之间存在着“冲突”，有时不能构成统一的和弦及和

① 沈旋，谷文娴，陶辛编．西方音乐史简编 [M]. 上海：上海音乐出版社，1999:215.

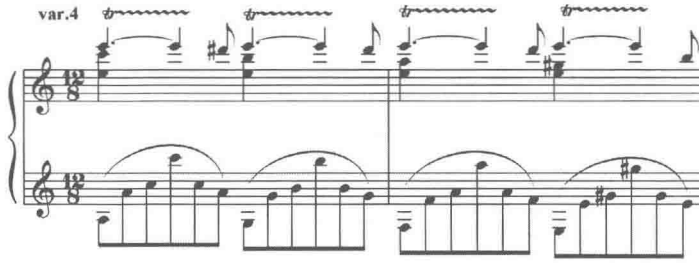
声进行时，才属于“复合层次”。[①]

复合层次中的“层”主要由下列各种声部构成：（1）自由声部。（2）动机音型的模进（包括重复及由几个声部合成的“模进音型层”。（3）平滑声部（包括上行或下行音阶等）。（4）持续声部。这四种声部常互相结合，一种声部在发展过程中也可以逐渐转变为另一种声部，某一种声部也可以有几个。不过，四种声部在多层结构中的重要性是不同的，其中以第二种“动机音型的模进”最为重要；如果没有这种层，那么，它只能属于一般的“线条思维”；也可以说：复合层次是较复杂的线条思维。

勃拉姆斯复合层次的主要特点是：

（1）层与层之间的“冲突”不太明显，常有几处能合成常见的三层叠置和弦；而且，功能性和声的骨架常较为明显。

谱例 3—17

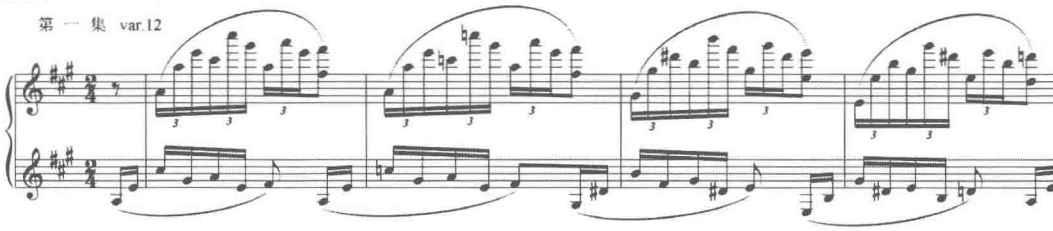


此例是第一集中变奏四，有三层。第一层，是用颤音装饰的属持续音固定音型（持续声部）；第二层，是采用的一种斜向进行的写法，这种写法是一个声部持续着的调式的某一个重要音（通常是主音或属音），再加入第二个下行声部，两个声部形成斜向进行；第三层，是以分解和弦为基础的音型，并以六个音型为一组连续下二度模进。

（2）附加一些平滑声部，这些平滑声部有时与其他声部有矛盾，这就很容易构成复合层次。

下例第一集中变奏十二，左手每小节的后半拍两个十六分音符是附加的隐伏平滑下行声部，这些附加的音可以看作独立的层，而且其中含有和弦音。

谱例 3— 18



① 华萃康 . 拉赫玛尼诺夫作品中的多层结构 [J]. 上海音乐学院学报 ,1993(03).

第二节　拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》（Op.43）

拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》是以意大利著名的小提琴巨匠帕格尼尼的小提琴《第 24 首小提琴随想曲》的主题为基础，用变奏曲的形式写成的钢琴与乐队作品，被称作“第五钢琴协奏曲”。

一、陈述结构分析

主题第一次单独陈述，为单二部曲式，a 小调。24 小节（4+4+8+8）的结构框架不变，主题骨干不变，没有出现新的材料因素。

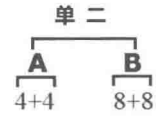


图 3-1

其中除了主题保持了原作主题的结构外，其余都是改变了结构的自由变奏。帕格尼尼原作由主题、十一个变奏、一个结尾组成。拉赫玛尼诺夫对帕格尼尼主题作了结构性的处理，由引子、主题、二十四个变奏、一个结尾组成。这部变奏套曲是从对帕格尼尼主题的变奏、新主题的进入逐步走向多个性、多变化，直至变奏手法极为自由的统一发展过程。

表 3-1

组合	变奏总数	变奏起止	调性
Ⅰ	11	1—11	a
Ⅱ	7	12 — 18	d—F—^{b}b—^{b}D
Ⅲ	6	19 — 24	a ^{b}a

如上表所示，整首乐曲可分为三个组合：

（1）采用三个“乐章”的形式，第一乐章是帕格尼尼主题与第二主题《愤怒的日子》两个主题进行对比。第二乐章是对两个主题的展开和发展，多个性，多变化。第三乐章是对原作帕格尼尼变奏的自由展开手法。

（2）从调性上看，第一乐章和第三乐章都在主调 a 小调上，第二乐章在调性上发生变化，进行对比，由 d 小调—F 大调—^{b}b 小调—^{b}D 大调。在第三乐章变奏 23 中，形成主调 a 小调和 ^{b}a 小调对置的复合调性。如下图所示：

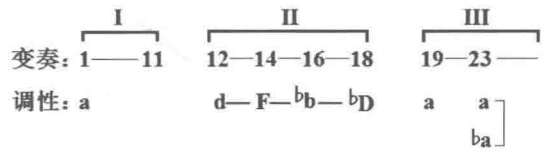


图 3-2

二、变奏手法分析

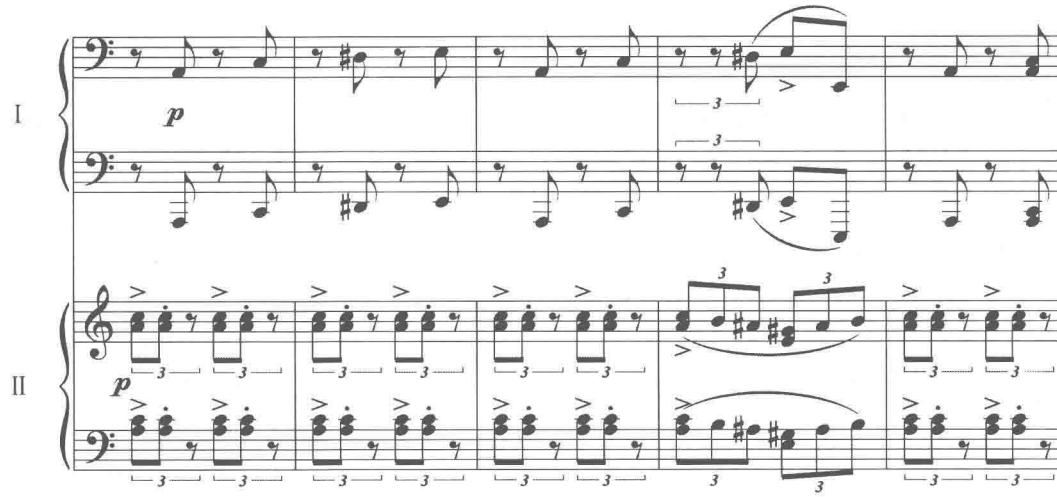
（一）节奏

1. 将不同形式的节奏模式组织成为一个节奏的综合体

（1）三连音

下例变奏 9 中，第一钢琴声部采用原节拍 $\frac{2}{4}$ 拍的节拍模式，第二钢琴则通过使用三连音，造成给人以 $\frac{6}{8}$ 拍的节拍模式，形成了三对二的复合节奏。

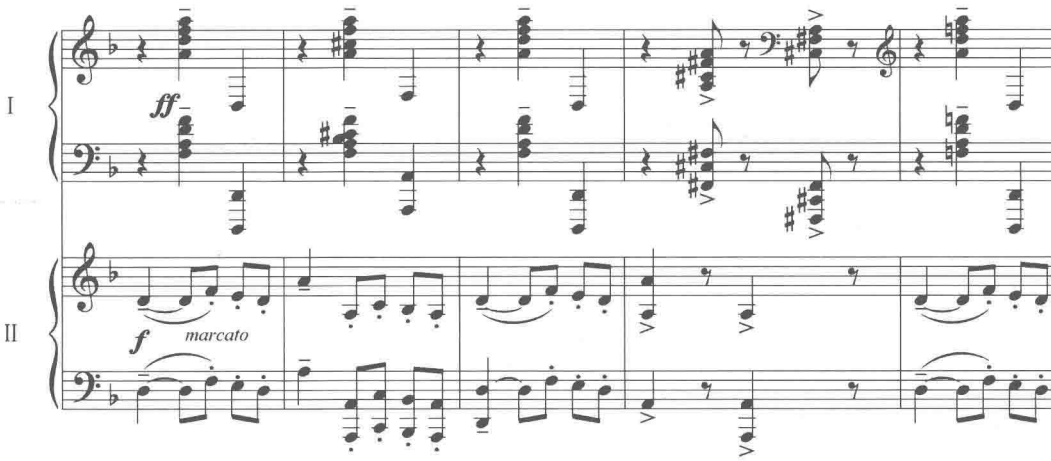
谱例 3—19：变奏 9



（2）切分节奏

下例变奏 13 中，通过第二钢琴在第四小节所使用的切分节奏，给人们以 $\frac{6}{8}$ 的感觉，从而与上方第一钢琴的声部形成了 $\frac{3}{4}$ 拍与 $\frac{6}{8}$ 拍的复合节奏。

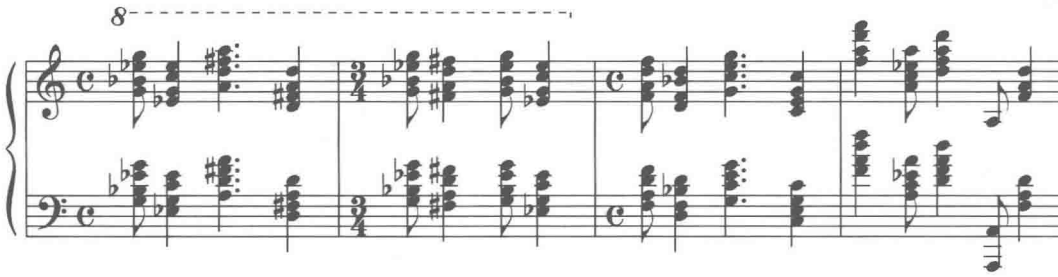
谱例 3—20



2. 原有节拍内的节奏重组

拉赫玛尼诺夫将原 $\frac{4}{4}$ 拍的节奏单位进行置换，形成在原有节拍下内在节奏律动的变化。用重新组合音型的方法来破坏既定的节拍，产生与既定节拍不同的节拍模式。如下例变奏 10：

谱例 3—21

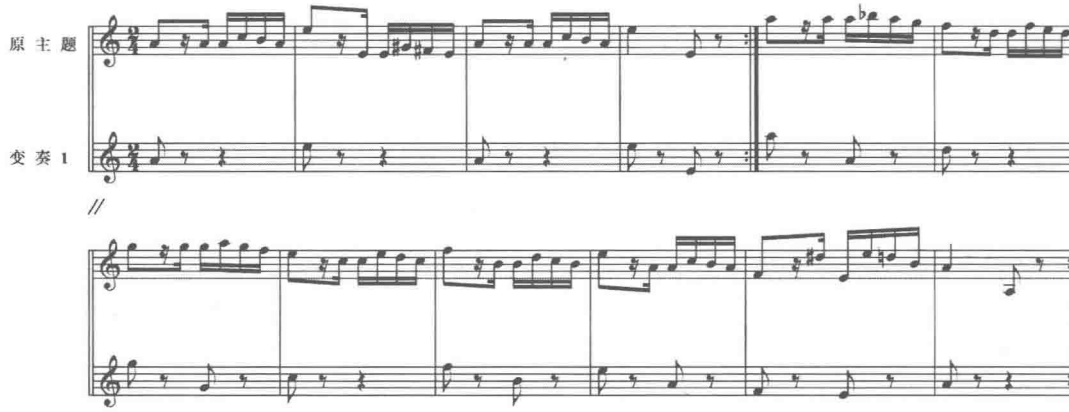


（二）材料

1. 摄取法

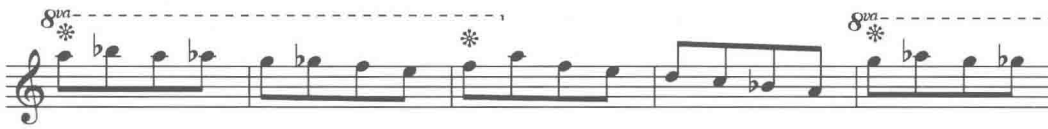
帕格尼尼原主题出现之前，先出现由乐队奏出的 9 小节引子和变奏一，这是由拉赫玛尼诺夫从原主题中提炼出来的材料，变奏一的结构不变，是主题的最简化形式。

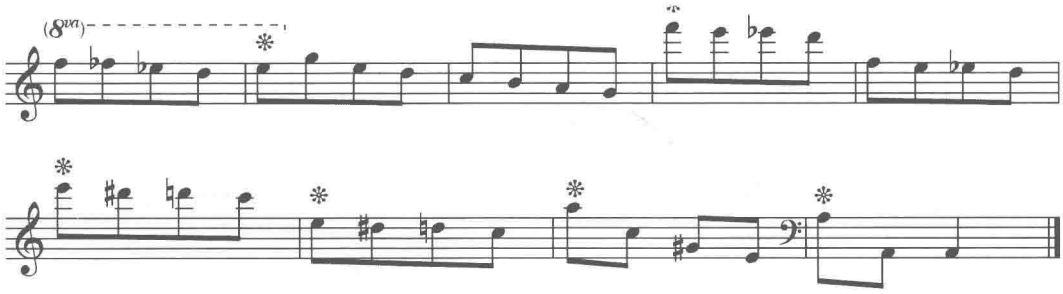
谱例 3—22：变奏 1



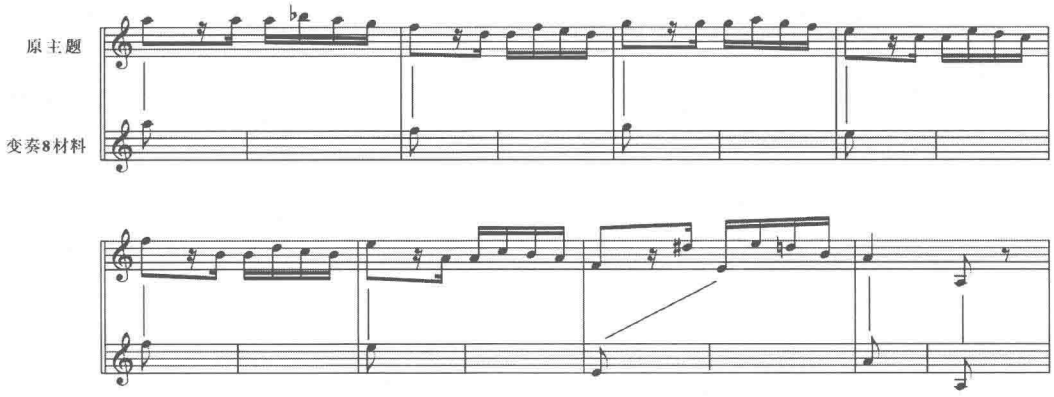
在变奏八中第 315 小节，作为原主题 B 段的材料，以原主题宽放一倍的形式出现，并且在材料上采用摄取的方法进行变奏。下例中，上方加入符号的地方为原主题中的材料，每两小节为一个单位，将原主题材料采用扩大摄取的方法。

谱例 3—23：变奏 8—2





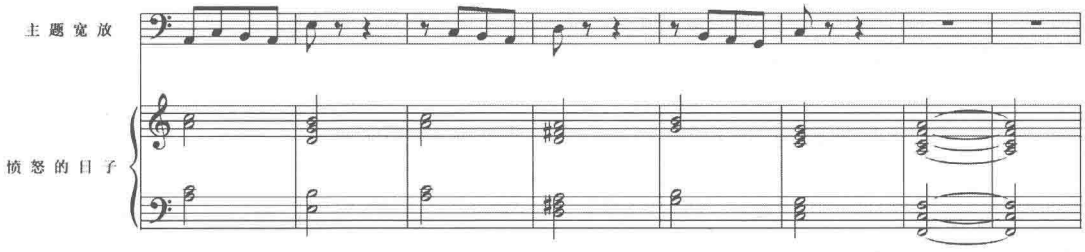
谱例 3—24



2. 双主题结合法

从第七变奏开始，在帕格尼尼主题进行变奏的同时，引入新主题。钢琴首次奏出第二主题“愤怒的日子”，与乐队原帕格尼尼主题宽放一倍形态结合。

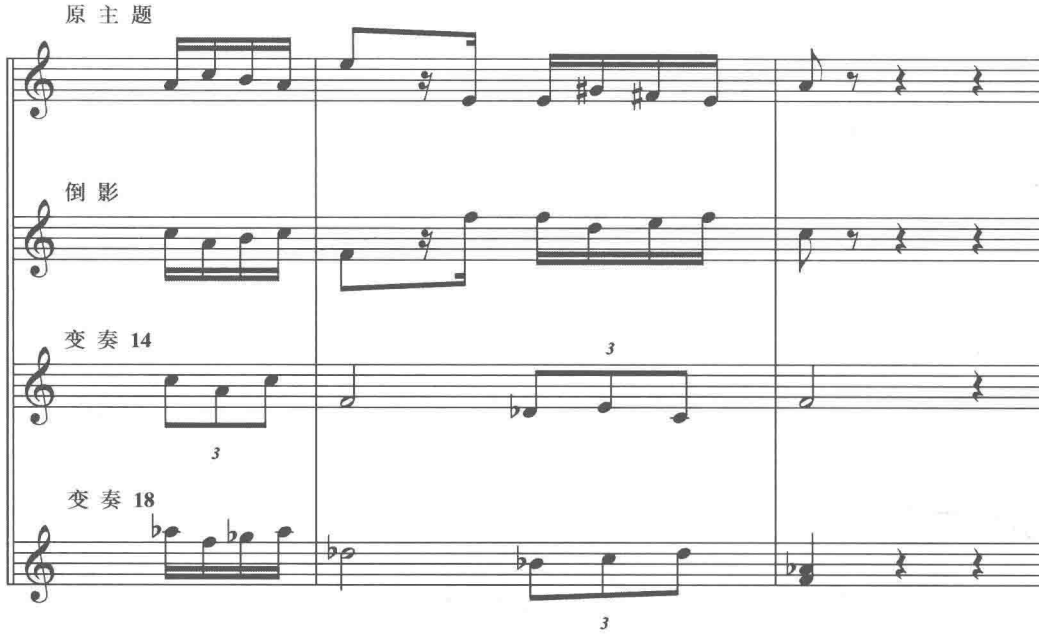
谱例 3—25



3. 倒影法

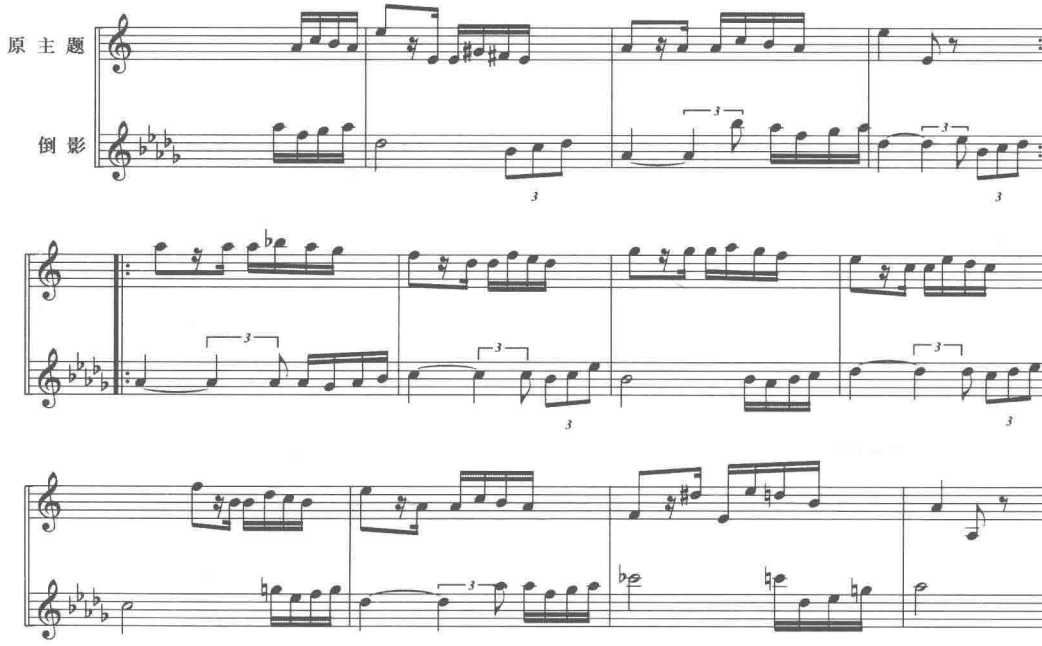
倒影法是一种展开性较大的发展手法，旋律方向的相反可以导致情绪的对比或呼应。例变奏十四，在 F 大调上首次奏出主题的倒影形式，为变奏十八完整的倒影做准备。

谱例 3—26



变奏十八，是全曲的高潮，在 ♭D 大调上由钢琴奏出主题的完全倒影形式。应用倒影法发展乐思时，原来旋律音之间的音程关系也可以有少许的更动。下例高低两个声部成倒影式纵向结合关系，音程并不完全一致。

谱例 3—27：变奏 18



4. 宽放法

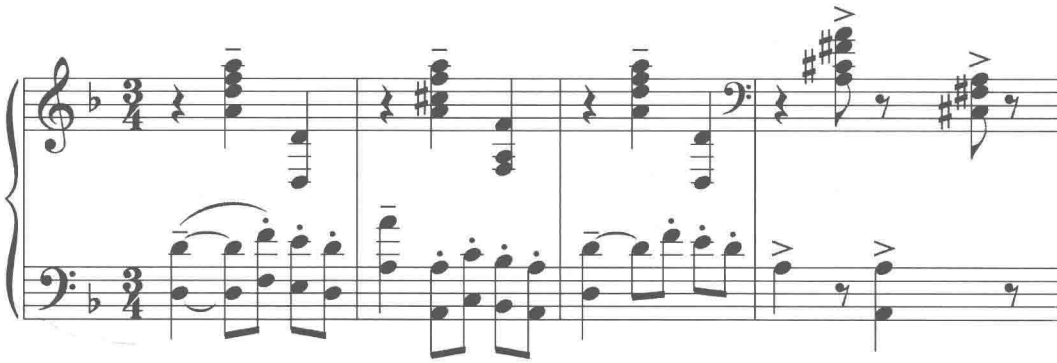
在主题旋律重复时，把原来的节奏时值放宽一倍以上，在其他手段配合下，宽放有时会获得松弛缓解的效果，有时则会获得庄严雄伟的效果。

变奏八为主题的宽放形式，把原主题 A 段材料中的十六分音符扩大化，下例将原主题宽放为均等的八分音符的节奏形式。

谱例 3—28：变奏 8

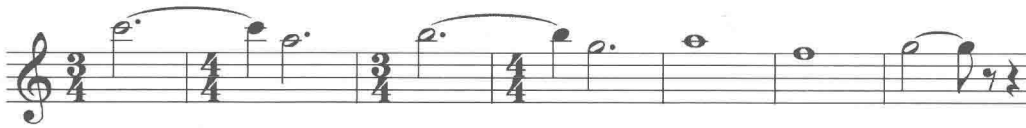
变奏十三改变主题的调性和节奏，乐队在 d 小调上奏主题，低音声部以原主题节奏宽放形式出现。

谱例 3—29



变奏十以《愤怒的日子》的主题来进行变奏，第 384 小节，主题的宽放与紧缩形式同时奏出。长笛与短笛以八度形式出现，奏第二主题《愤怒的日子》的宽放形式。

谱例 3—30：变奏 10（宽放形式）



5. 紧缩法

在主题旋律反复时，把原来的节奏时值压缩一倍以上，就构成紧缩法。在变奏 10 中，竖琴奏第二主题的紧缩形式。，多次连续的紧缩，将会造成节奏时值的不断缩短，是形成巨大冲击力和爆发力的最为有效的戏剧性手法。

谱例 3—31：变奏 10（紧缩形式）

（三）织体

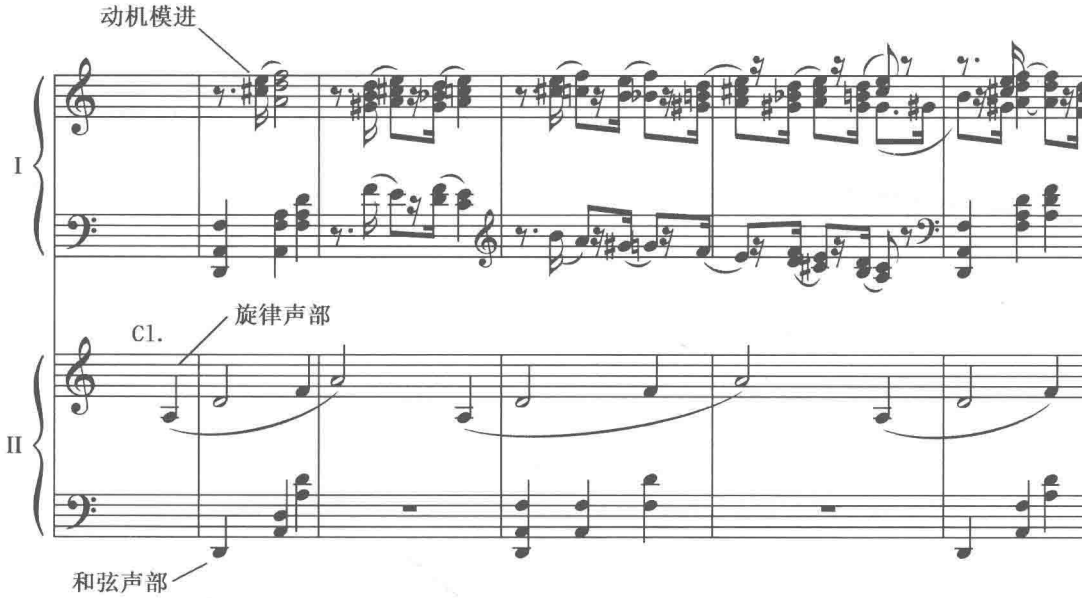
拉赫玛尼诺夫在织体写法上，主要的特点就是体现在“多层线条结构”。这里的多层由几个声部组成。主要包括：旋律声部、动机模进、和弦声部及持续声部。旋律声部包括几个声部构成的旋律层，或是由旋律的骨干音构成的声部。动机模进以二度为多，按二度关系连续向上或向下、起伏上行或下行等都很常见。和弦声部即纵向构成统一的和弦（指传统三度叠置的和弦）。持续声部的形式极为多样，如长音、重复的节奏型、断续的持续等，并可以作各种变化及用和弦外音装饰。

以上四种声部常互相结合，一种声部在发展过程中也可以逐渐转变为另一种声部，某一种声部也可以有几个。

1. 旋律声部、动机模进与和弦声部的结合

在下例中，体现出三层线条结构的结合，旋律声部在单簧管声部出现，第一钢琴奏出的则为连续二度的动机模进音组，第二钢琴的低音声部以和弦式的织体形式构成了和弦声部。

谱例 3—32：变奏 12

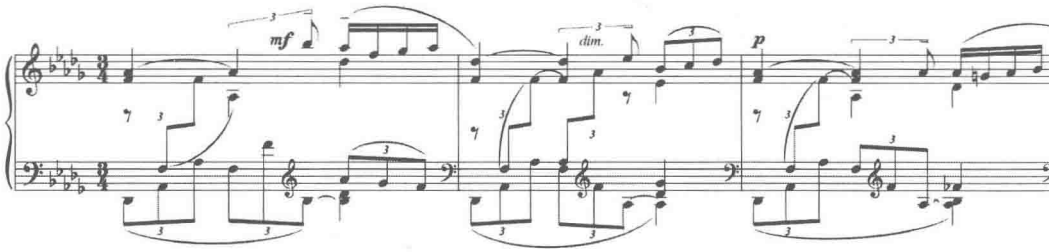


2. 旋律声部、和弦声部与持续声部

下例由三层线条相结合，第一层是旋律声部，体现在谱例中高音声部，第二层是处于中间声部的分解和弦声部，第三层是持续声部，可以看出低音声部以重复的分解和弦形式

构成声部的持续。

谱例 3—33：变奏 18



第三节　李斯特和鲁托斯拉夫斯基变奏方法的比较

之所以把李斯特和鲁托斯拉夫斯基的这两部作品一起作为比较的原因是：这两部作品都保留了帕格尼尼原作的结构，并且基本按照原作的变奏次序和变奏材料依次进行变奏，所不同的是鲁托斯拉夫斯基的作品在最后加入了一个庞大的结尾部分作为 coda。

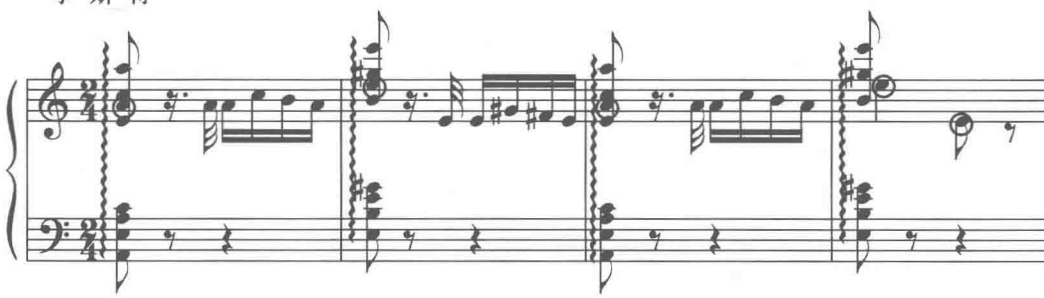
一、音区运用上的差别

鲁托斯拉夫斯基在音区的运用上比李斯特更为宽广，音区范围有所扩大。

主题：李斯特的主题隐藏在琶音的内声部，音区范围是在 e^1–e^2 八度之内，而鲁托斯拉夫斯基的主题在高音声部，音区范围则扩大到 e^1–a^3 的十八度。

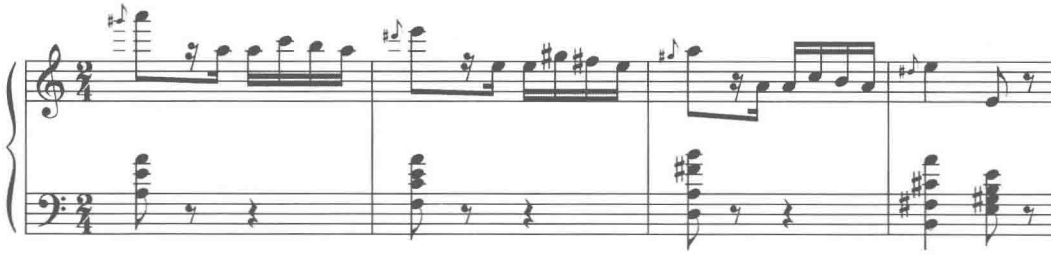
谱例 3—34

李 斯 特



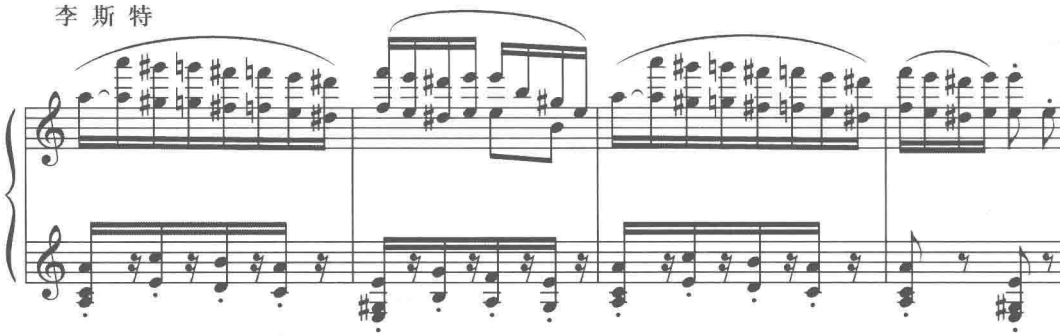
谱例 3—35

鲁 托 斯 拉 夫 斯 基

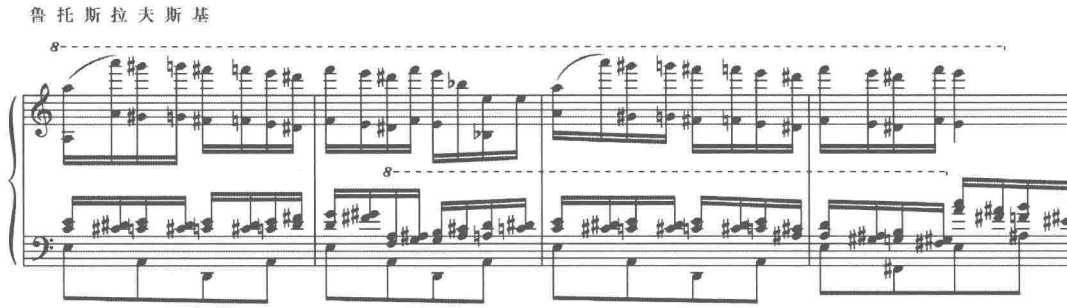


变奏四：李斯特的旋律声部为平行八度进行，鲁托斯拉夫斯基的则为平行十五度进行，上声部音区提高向上，下声部音区拉低，使得整个音区范围拉宽。同时，由于声部层的增多，使得音响效果更浓密和丰富。

谱例 3—36

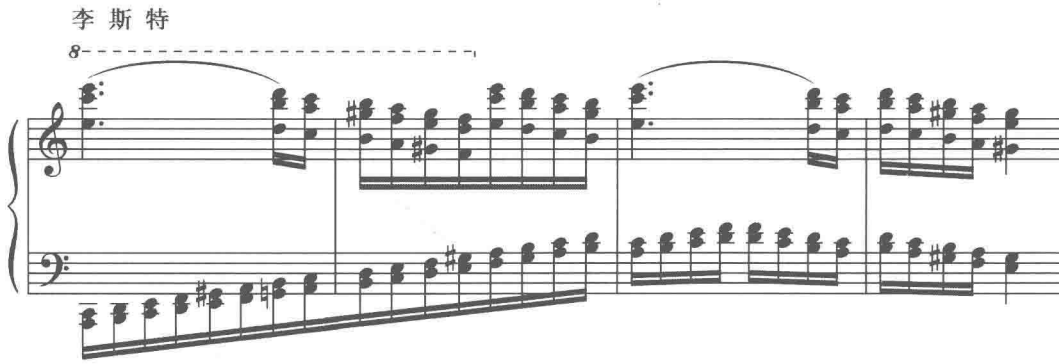


谱例 3—37

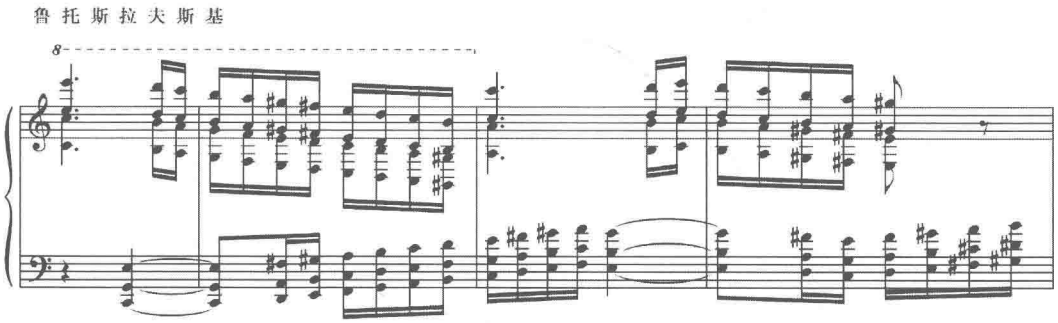


变奏六：从音程结构看，两人都采用三度与八度相结合的形式，但结合形式有所区别。李斯特采用一个八度内有三度的形式，而鲁托斯拉夫斯基则采用两个八度内有三度的形式，从而使音区得到了扩张。见下图所示：

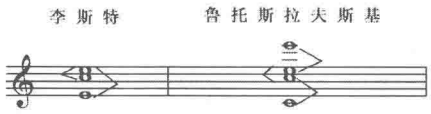
谱例 3—38



谱例 3—39

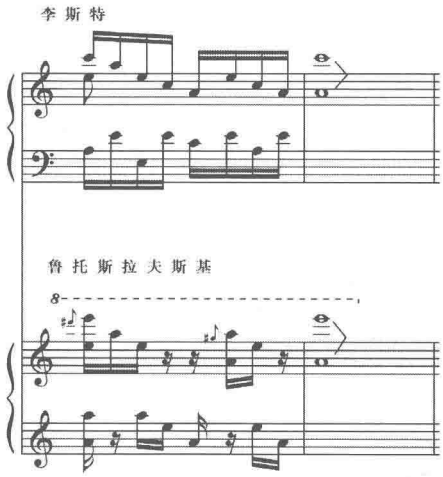


谱例 3—40



变奏九：都使用跳音奏法，李斯特在 c^3–a^1 的十度范围内，而鲁托斯拉夫斯基则运用 e^4–a^1 的十九度范围。

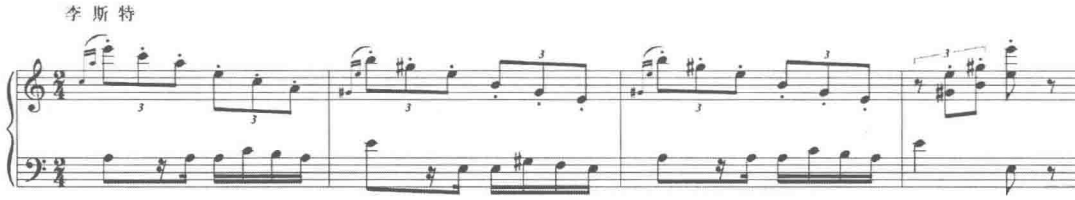
谱例 3—41



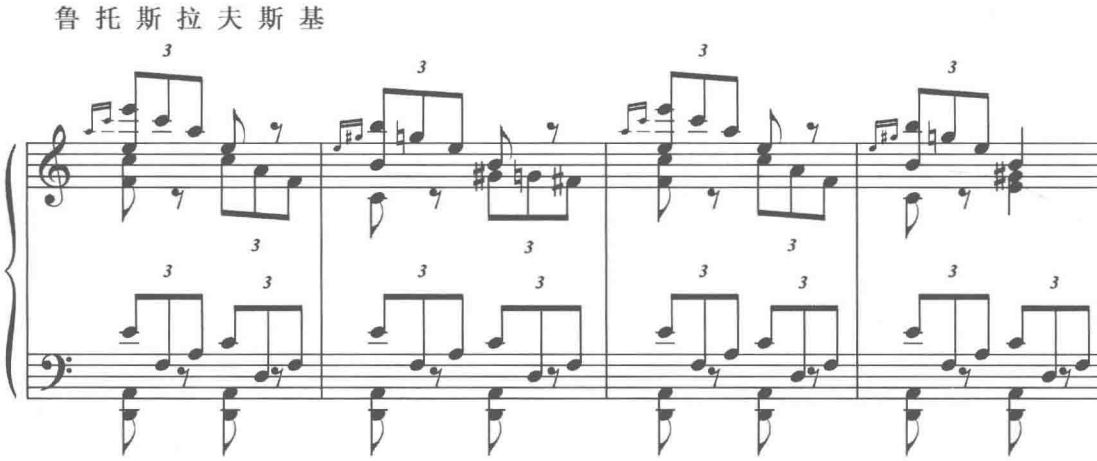
二、声部层次的加厚

变奏一：李斯特采用了变奏与主题原型两种材料相结合来进行变奏，两声部的写法，而鲁托斯拉夫斯基则采用了一种材料，即只采用变奏一的材料进行变奏，四声部的写法。

谱例 3—42

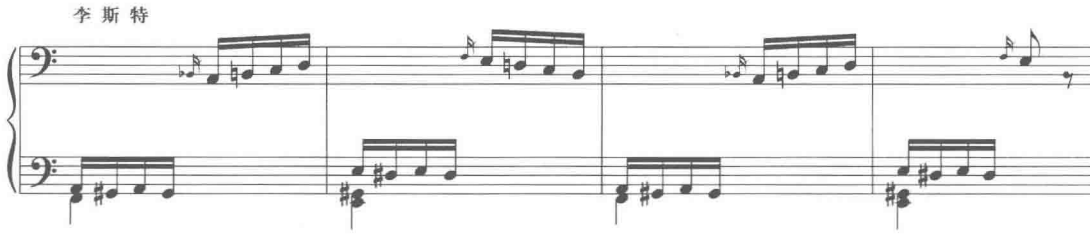


谱例 3—43



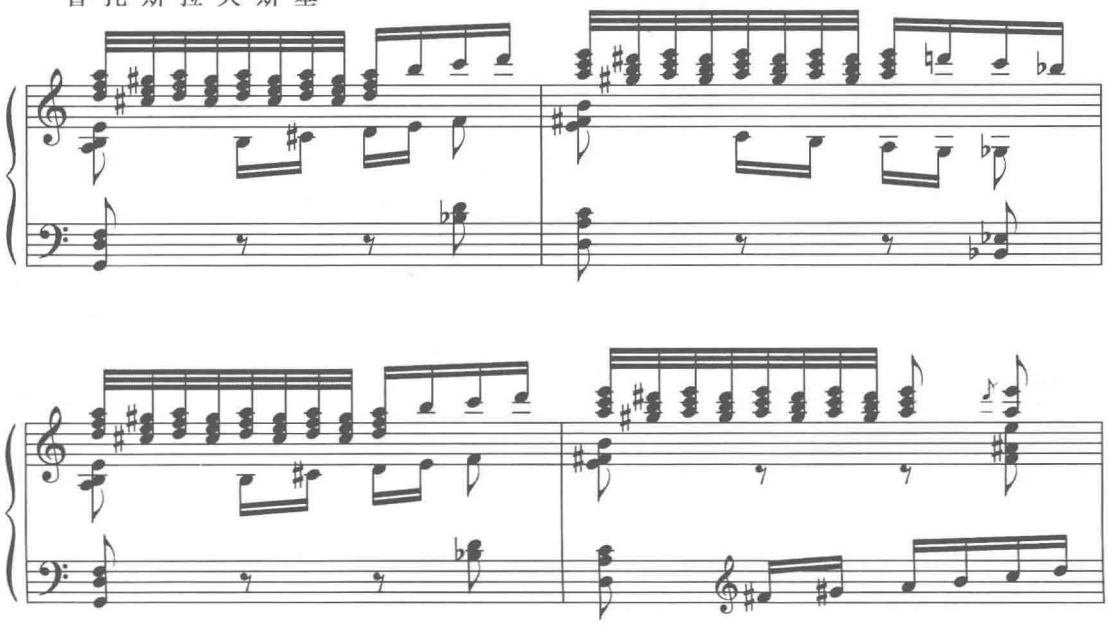
变奏二：李斯特采用十六分音符律动的两声部写法，鲁托斯拉夫斯基则更为复杂，节奏加快，出现了节奏更为紧密的三十二分音符，运用十六分音符和三十二分音符交替出现的形式达到效果，并且采用三声部的写法，和声层增厚。

谱例 3—44



谱例 3—45

鲁 托 斯 拉 夫 斯 基



变奏八、变奏十和变奏十一：鲁托斯拉夫斯基均比李斯特的声部层增多，和声层加厚，写作手法更为丰富。

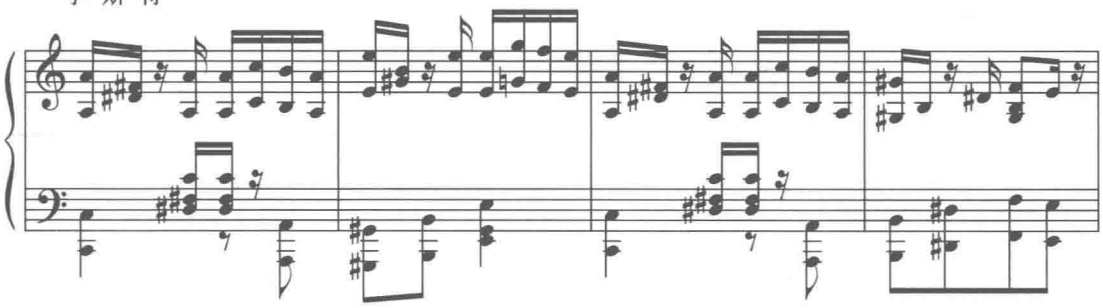
三、节奏方面的差别

在变奏三和变奏十中，鲁托斯拉夫斯基对李斯特的节奏做了拉宽。

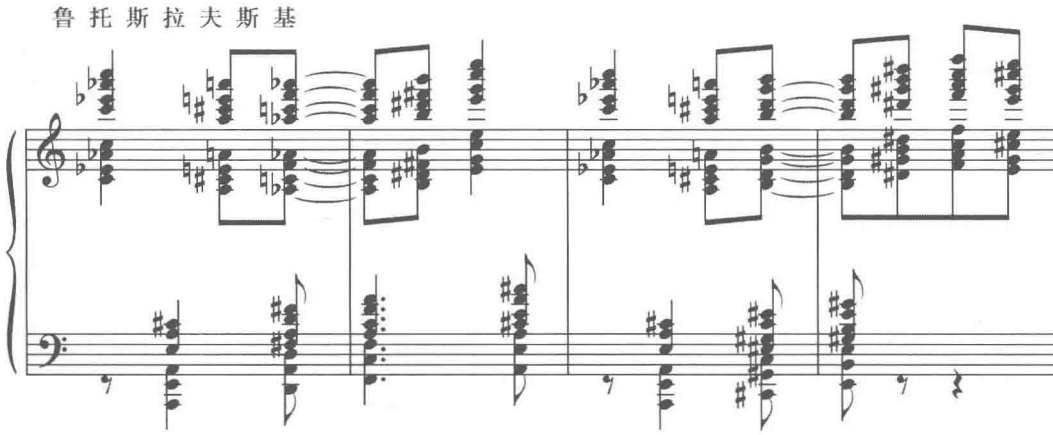
变奏三：李斯特采用三声部写法，节奏紧密，鲁托斯拉夫斯基的声部加厚为四声部，节奏拉宽。

谱例 3— 46

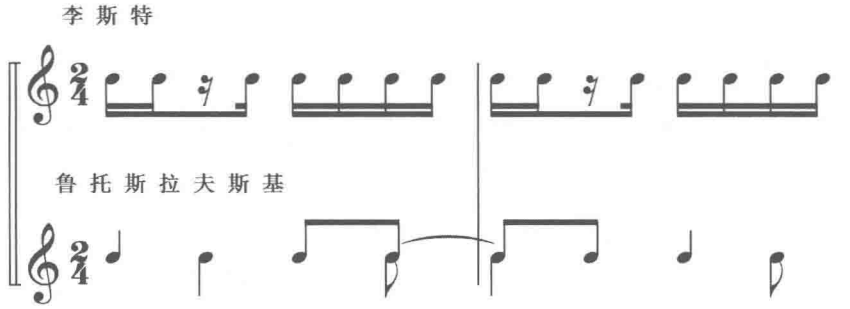
李 斯 特



谱例 3— 47

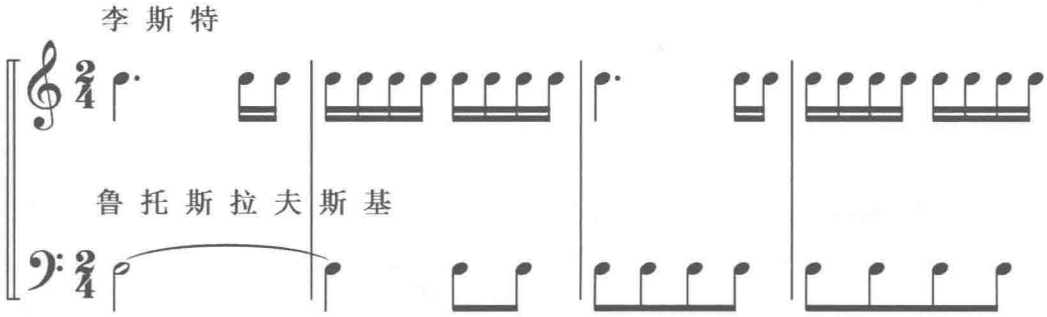


谱例 3—48



变奏十：鲁托斯拉夫斯基对节奏和声部的处理更为复杂，把李斯特的节奏扩大了一倍。

谱例 3—49



四、和声语汇的差别

帕格尼尼原主题是以 A-E 的主属和声框架为基础。在对这一主题进行变奏时，李斯特和鲁托斯拉夫斯基运用了不同的和声风格。

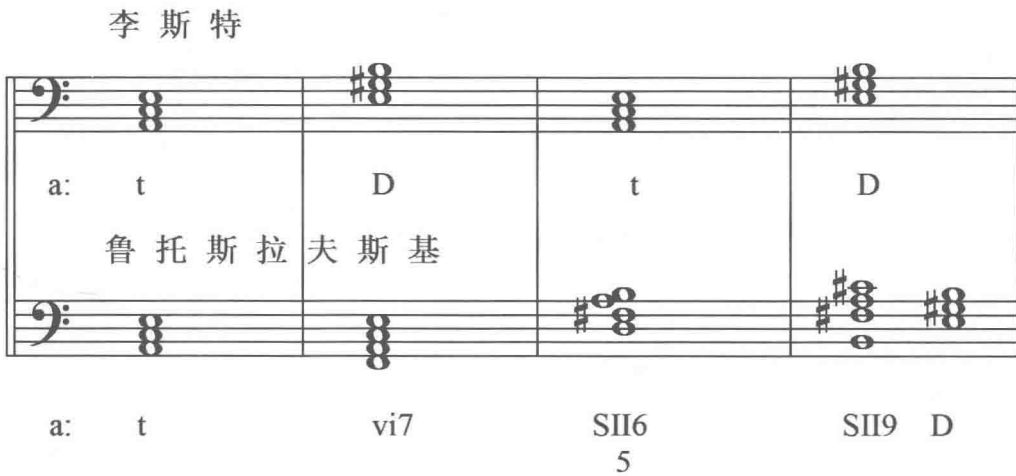
（一）和弦结构

李斯特采用比较传统的和声语汇，以三和弦为主，严格遵循帕格尼尼的和声结构，主—属—主—属。而鲁托斯拉夫斯基除采用三和弦外，还加入了七和弦和九和弦，在鲁托斯拉夫斯基的作品中常见到这样的九和弦，在主题的第四小节就出现了建立在Ⅱ上的九和弦，在主属和声的框架中还加入了六级七和弦和二级五六和弦等副属和弦。

（二）声部进行

在声部进行上，李斯特采用传统的四五度的和声进行，鲁托斯拉夫斯基则以三度的和声进行为主，前四个和弦的声部进行都是连续向下的三度进行，最后一个和弦进行到上方四度上去。反映了处于不同时代的两人和声语汇的逐步发展的过程。

谱例 3—50



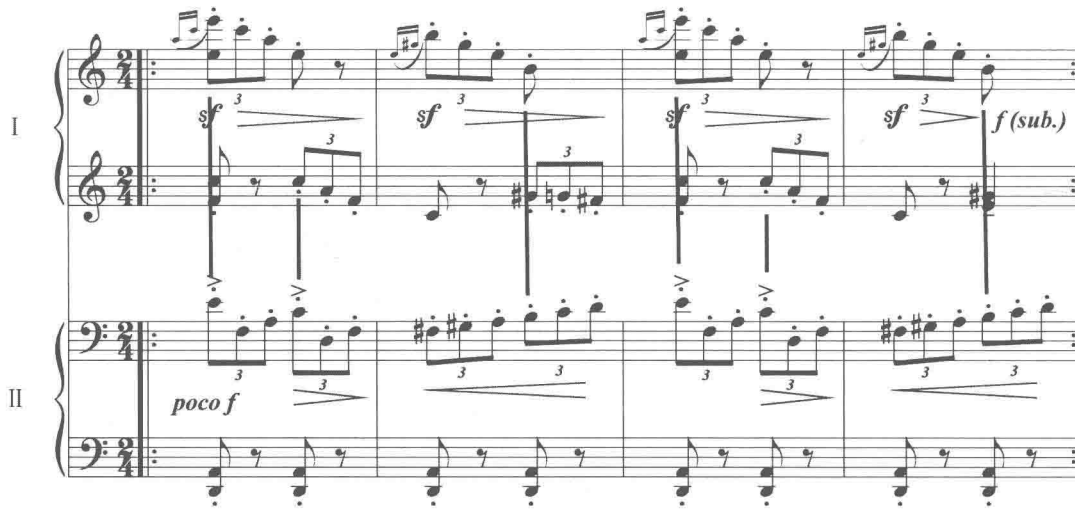
五、鲁托斯拉夫斯基的音乐写作手法

（一）变奏手法

1. 引申法

引申法是在保持原始乐思核心特点的条件下，对原始乐思进行更为自由的引申衍展，使其更加丰富。

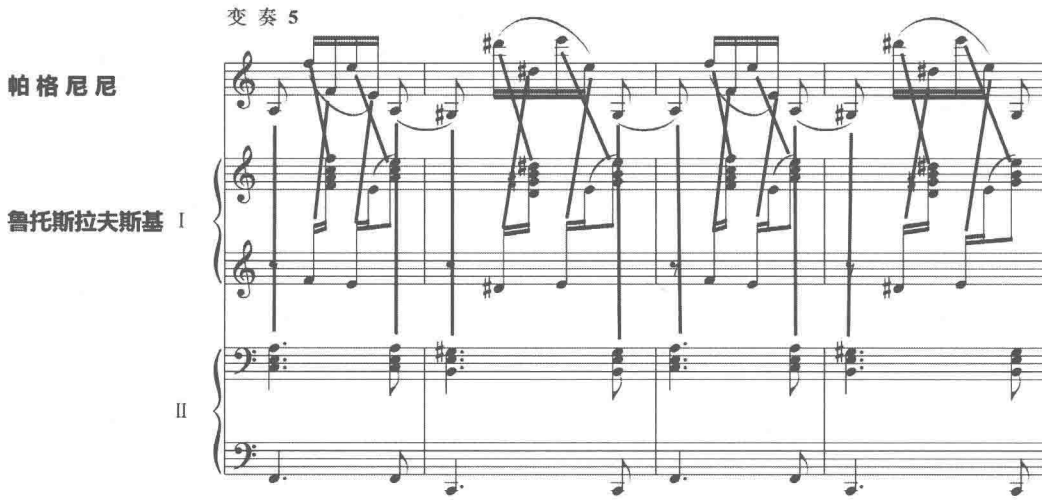
谱例 3—51：变奏 1



2. 剪裁法

剪裁法就是在主题的发展中，将主题乐思按照需要剪裁成许多细小部分，然后根据需要，将这些细碎化的乐思有选择、有目的、有逻辑地进行发展。下例变奏 5 是帕格尼尼原作与鲁托斯拉夫斯基的对比图，从图中可以看出，第一钢琴剪裁的是原作中所有十六分音符的材料，而第二钢琴剪裁的则是全部的八分音符的材料。

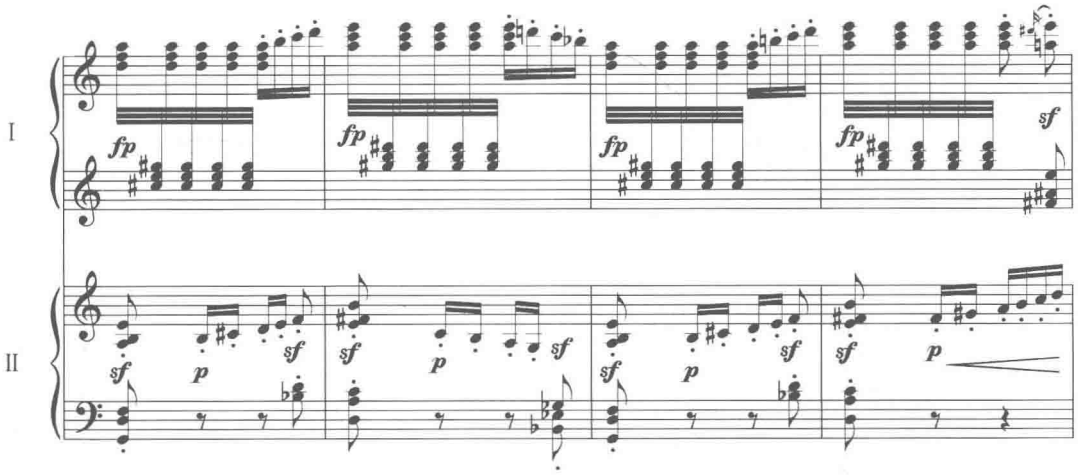
谱例 3—52



3. 模仿法

下例变奏 2 中，鲁托斯拉夫斯基采用了模仿的手法进行变奏。第二钢琴以同样的节奏型模仿第一钢琴中第二拍的音型与节奏。

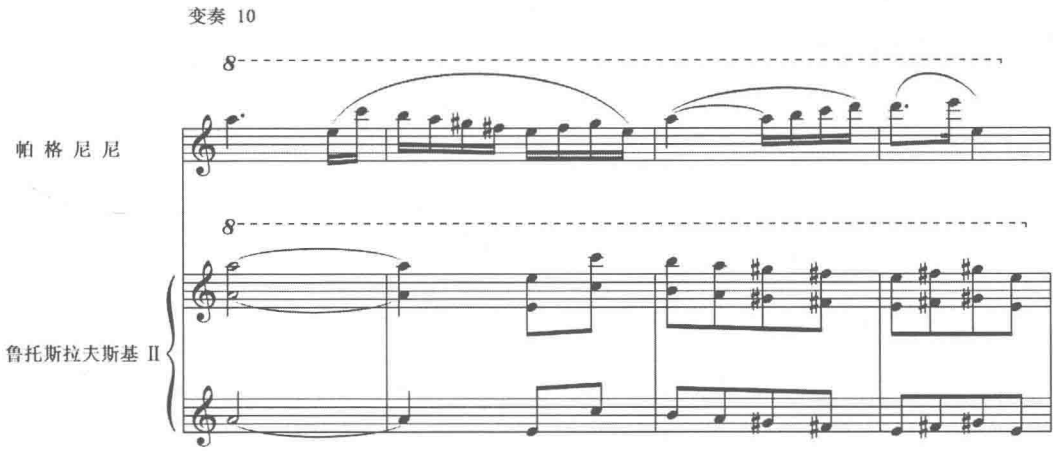
谱例 3—53：变奏 2



4. 宽放法

在下例变奏 10 中，鲁托斯拉夫斯基运用了宽放的手法，将帕格尼尼原作的节奏做了宽放一倍形式，在第二钢琴声部出现。

谱例 3—54



（二）织体写法

音乐不仅具有时间性，还具有空间性，尤其在多声部音乐中，空间性的特点更加明显。织体就是多声部音乐中空间性特点的集中体现，它使音乐由单旋律的“线”和由多种横线条所组成的“面”，进而形成了纵横结合的“立体”。①

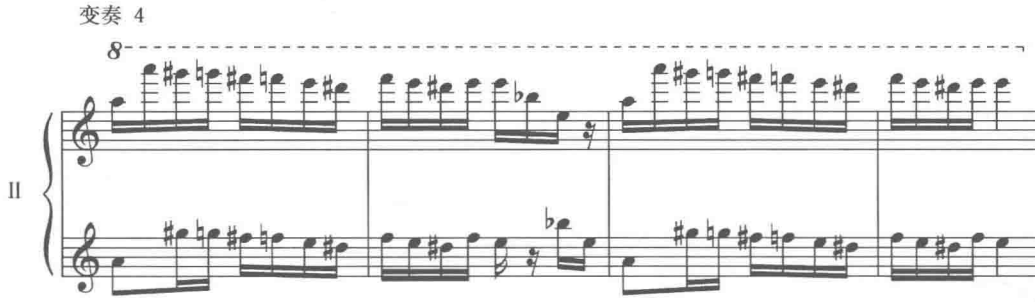
在鲁托斯拉夫斯基的这部作品中，织体的类型可以大致分为两类：单声织体和多声织体。但在多声部织体中，根据其结构形态可分为主调织体、复调织体和综合织体几种类型。

① 李贞华编 . 音乐分析与创作导论 [M]. 香港 : 天马图书有限公司 ,1992:140.

1. 单声织体

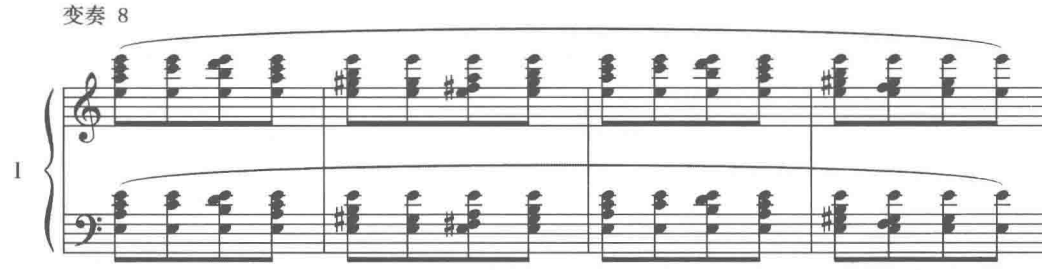
八度齐奏是这部作品中单声织体要素的主要体现。从声部层来看，有两层的、三层的，甚至更多层的齐奏；从音域方面看，有一个八度、两个八度，甚至三个八度范围的齐奏。齐奏比独奏在力度和厚度上都有所加强，而且声部越多、音域越广，则力度越强、厚度更增。如下例：变奏 4 中第二钢琴是相隔两个八度范围的两层的齐奏。

谱例 3—55



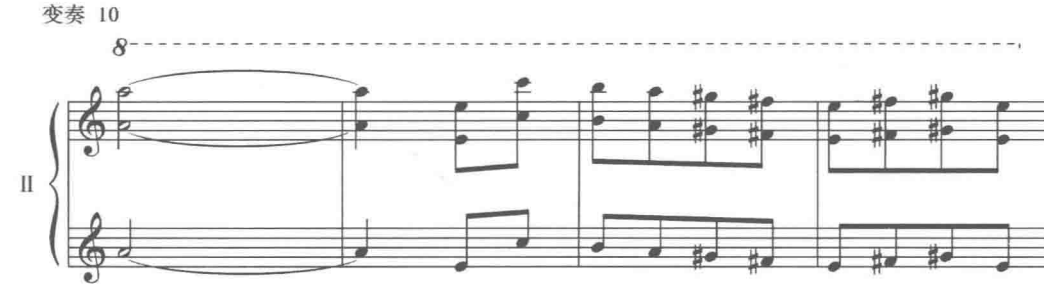
下例：变奏 8 由第一钢琴奏出和弦形式的相隔三个八度的齐奏。

谱例 3—56



变奏 10 第二钢琴的声部奏由三层构成的三个八度范围的齐奏。

谱例 3—57



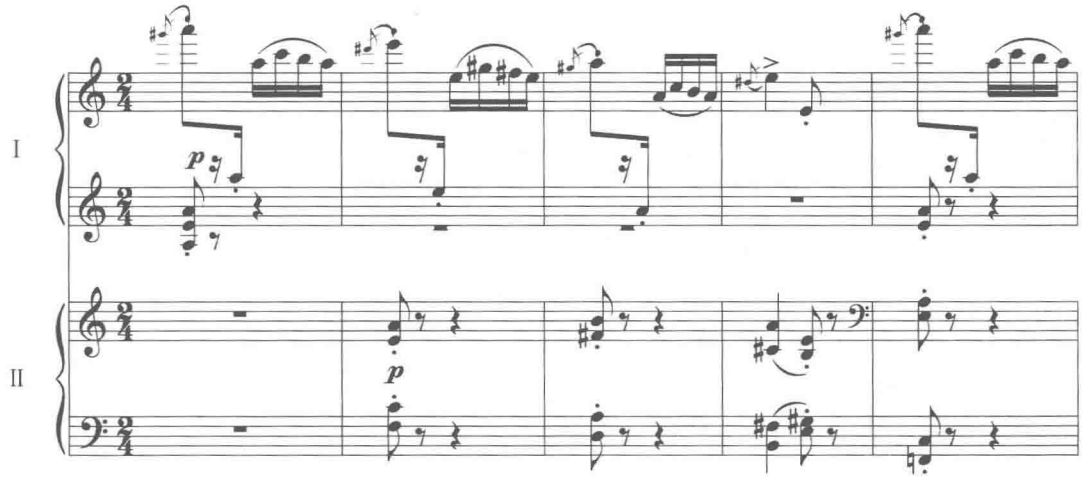
2. 多声织体

（1）主调织体

主调织体是以一个旋律为主，其他声部为辅的多声结构。在主调织体中，常可见到主旋律以外的伴奏声部形成某种特定的音型。在下例中，采用的是和弦式音型，，这是以多声部节奏基本一致的和弦进行来支持烘托主旋律的一种音型。它效果丰满，进行平稳。

如下例：主题——两个声部的主调织体

谱例 3—58

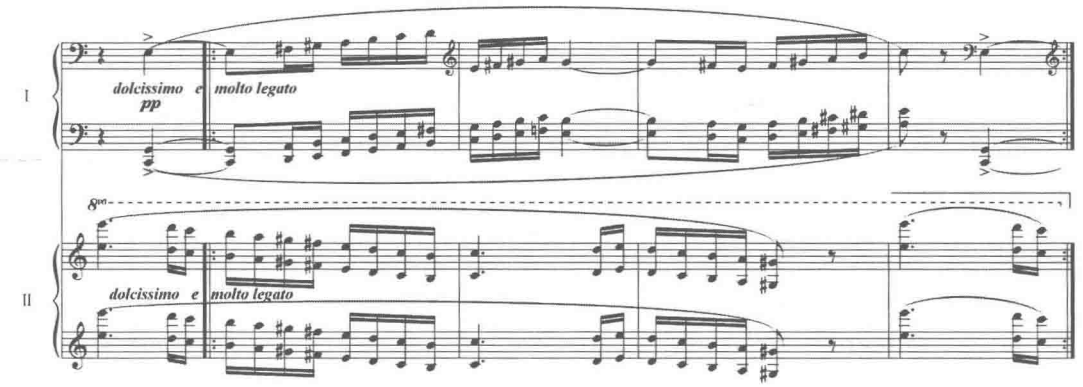


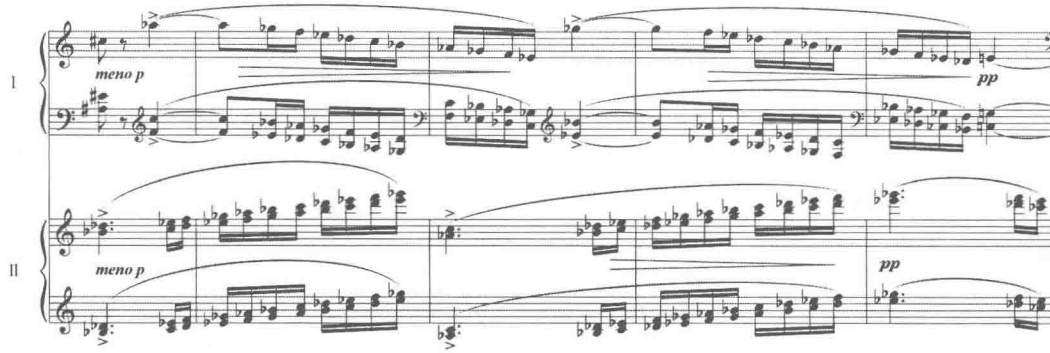
（2）复调织体

复调织体是在多声部音乐陈述中，采取两个以上的独立声部旋律形成的复调性的结合。它是音乐的重要表现手段之一。下例：变奏六是模仿复调织体，两个声部在不同的高度先后出现，并纵向结合在一起，第一钢琴是第二钢琴声部的倒影式反向模仿。

如下例：变奏 6 模仿复调织体

谱例 3—59





第四章　变奏之间的比较研究

——兼谈此作品变奏形式的历史纵览

第一节　写作方式

音乐的本质特性具体体现在构成音乐语言的各种表现要素上，这些要素从它们的性质和不同作用来区别。，大致可以分为两类：

1. 基本表现要素：包括速度、力度、调性、和声等。

2. 整体表现要素：包括主题材料、曲式结构等。

一、速度标记

速度，是指演奏时的快慢，在音乐作品中，速度是一个极为重要的表情手段，它是直接影响音乐形象的性格特征的。

速度的变化与情绪变化的关系：在一部音乐作品中，速度发生了变化，意味着情绪激动高涨和平静缓和的变化。由于速度与形象的特质紧密相关，所以在套曲曲式中，速度的对比是构成各乐章对比原则的一个十分重要的因素，各个乐章都要分别采取不同的、适合本乐章形象内容和体裁所需要的速度。

（1）帕格尼尼：《第二十四首随想曲》中，速度标记为 Quasi Presto(近于急板)；

（2）李斯特：与帕格尼尼相同 Quasi Presto；

（3）勃拉姆斯：速度的变化比帕格尼尼丰富了很多，这里面虽然没有很自由的速度标记，如：Rubato, 但比起帕格尼尼的只有开头一个 Quasi Presto 的标记，勃拉姆斯这两首帕格尼尼主题变奏曲在速度的变化上要丰富自由多了，这种自由和丰富是勃拉姆斯安排和规定好了的，是一种有所控制的自由速度，而不是由演奏者即兴自由控制的，显示出“适度”的倾向。

Non troppo presto（不过分的急板）—Andante—Allegro—Presto

Non troppo presto—Poco animato—Poco Allegretto—Poco piu vivace—Allegro—vivace—Andante—Presto

（4）拉赫玛尼诺夫 :Allegro vivace—Moderato—Allegro—Piu vivo. Scherzando（诙谐地）—Allegretto—Andante cantabile（如歌的）—vivace

（5）鲁托斯拉夫斯基：在每个速度标记的后面都标有具体的速度要求，可以看出鲁托斯拉夫斯基在速度的控制方面是有明确的拱形布局的。Allegro capriccioso (144) 活泼自由的—Meno mosso (100) 活跃的—Poco lento(80)—Allegro molto(100)—Piu mosso(144)—Ancora piu mosso(88)

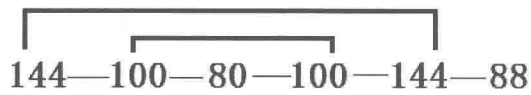


图 4-1

二、力度标记

力度是指音乐演奏演唱时的音响强度，力度的变化亦即音响强度的变化。音乐中的力度变化是情绪起伏变化的反映。

帕格尼尼：*p*

李斯特：*p*

勃拉姆斯：*f*

拉赫玛尼诺夫：*f*

鲁托斯拉夫斯基：*p*

通过比较，可以看出，帕格尼尼强调热情但轻盈优美，李斯特和鲁托斯拉夫斯基基本遵照帕格尼尼的风格，与帕格尼尼采用基本相同的音乐风格来进行变奏，都是以 *p*（弱）的力度开始，而勃拉姆斯与拉赫玛尼诺夫则采用了不同的风格和方式来进行变奏，二者采用了与原作对比很大的 *f*（强）的力度作为乐曲的开头，勃拉姆斯强调热情、有力、果敢，拉赫玛尼诺夫则以一个直率的序言开始，音乐表现出狂热的激情和艰深的技巧。

三、主题（作曲家的主题个性与原作主题）

无论是严格变奏或是自由变奏，音乐发展（即“变奏”的处理）的根据都是从“主题”而来。“主题”代表全曲的基本乐思并成为全曲的核心。因此在变奏曲写作中，“主题”的构成是主要关键，对主题的要求是形象清楚、风格鲜明、形式洗练。①

主题在变奏时，可以改变主题原有的结构规模，即改变主题陈述的结构形式。但这几部作品的主题均未改变帕格尼尼原主题的结构，严格遵照原主题 4+4+8+8 的结构模式。在节奏形态方面，除李斯特将主题开头的节奏由八分音符和十六分音符改为八分音符和三十二分音符外，其他三位作曲家都严格按照原作主题的节奏形态来写作。在织体写作方面，都采用比较简朴清晰的织体形态。区别的是作曲家在不同的变奏中挖掘主题的内在潜力，而此时音乐的重点在于变化，在于统一。

第二节　纵向比较

一、调性

在单声音乐时期，人们已认识到调式中只有一个音律（包括其高低八度）的音是稳定的，其余的音是不稳定音，他们直接或间接倾向于稳定音。欧洲 9 世纪以后，多声部音乐开始发展，调性的表现形式也逐渐由单声部发展到多声部，调的中心进一步体现为一个稳定的和弦，即主和弦。17 世纪和声中开始使用属七和弦和下属和弦，形成以主和弦为稳定中心的大、小调体系。

19 世纪中，离调手法应用频繁，从近关系离调发展到远关系离调。半音化的和声手法大量运用，使乐曲的调域不断扩大，尽管如此，以主和弦为稳定中心的和声调性仍然保持，说明调域的扩大与调性的稳固在逻辑上并不互相抵触。

20 世纪以来，欧洲有些乐派在继续扩大调域的同时有意使调性模糊，使用多调性、泛调性乃至无调性的作曲技法，同名大小调融合、各种自然调式同主音综合以及不同类型音阶形态同主音兼收并蓄的创作实践，已为既保持调性又扩大调域的发展方向提供了范例。②

帕格尼尼只采用 a 小调作为调中心，和声功能以主—属进行为主。

勃拉姆斯在第一集中使用 a 小调—A 大调—a 小调的同主音交替的大小调，第二集中使用了 a 小调—A 大调—a 小调—F 大调—a 小调，在同主音大小调交替的同时又向下属方向扩展，加入其六级上的调性 F 大调。在这两部作品中勃拉姆斯不仅采用和弦的色彩对比，而且还有旋律调式色彩的发展变换。这说明人们的调思维发展又进入了更新更

① 吴祖强编 . 曲式与作品分析 [M]. 第二版 . 北京 : 人民音乐出版社 ,2003:204.

② 中国大百科全书编辑委员会 . 中国大百科全书 [M]. 音乐舞蹈 . 北京 : 中国大百科全书出版社 ,1989:137.

高的阶段。

在更富于浪漫主义风格的音乐作品中，有时会把听众带入较远的调中去，甚至使人们对主调暂时淡漠，直到最后才回到主调。拉赫玛尼诺夫的这部作品在调式调性方面变化较为丰富，在第一乐章中，保持了原作 a 小调的调性，在第二乐章中调性变化开始频繁，先后经历了下属调 d 小调、下属调的平行大调 F 大调、再进行到 F 大调的下属调性 ♭b 小调、最后进行到其平行大调 ♭D 大调，转调的距离朝着中心调越来越远的方向发展，第三乐章调性回归，回到的 a 小调上，但在作品结束前，出人意料的采用了 ♭a 小调和 a 小调两个同中音调并置的方式，极大的丰富了调式的色彩性。体现了调式调性在曲式上的组织作用，调式调性的变化发展促进了全曲乐思的发展，在一定的距离上显现出相互的呼应和对比。

调性关系的功能性和色彩性，是和声进行的功能性和色彩性的扩大，功能性的和声进行以纯五度、纯四度为主，而色彩性的和声进行以二度、三度为主；同样，功能性的调性发展和调性布局也以纯五度、纯四度为主，而色彩性的调性发展和调性布局则以二度、三度为主。[①] 在第二乐章中拉赫玛尼诺夫运用三度与五度相结合的调性布局充分体现了其在调性的色彩对比性上所要表现的意图。

表 4-1

乐章	第一乐章	第二乐章	第三乐章
变奏	1—11	12—18	19—24
主要调性	a	d- F- ♭b -♭D	a —♭a a

李斯特和鲁托斯拉夫斯基虽身处不同的时代，但都遵循帕格尼尼的原作进行变奏，采用 a 小调作为调中心。

二、和声

和声的发展演变是逐步的，但有时又是神速的，每一细微的变革几乎总是伴随着对过去确认的某种成果的部分摒弃。也就是说，和声语言的任何一步前进，都表现为在传统的和声模式与新风格的要求之间重作一次衡量，从而决定对已有的成果如何加以取舍。

然而，每一新时期所展现出的和声新形态，却又总是可以在往昔年代见到它的先兆。在观察和声发展演进的过程时，认识这种历史继承关系是十分重要的。随着艺术时代风格的演进，音乐由单纯走向丰富多变，和声也相应从简明向丰满甚至繁杂的程度发展。[②]

在和声发展的历史过程中，作曲家们对和弦结构的改造给予很大的注意。于是和弦结构形式的发展也成为和声演化的一个重要组成部分。 在主调音乐形成的初期，和弦的结构形式十分简洁。在一般情况下，以自然音的七个三和弦为基本材料。

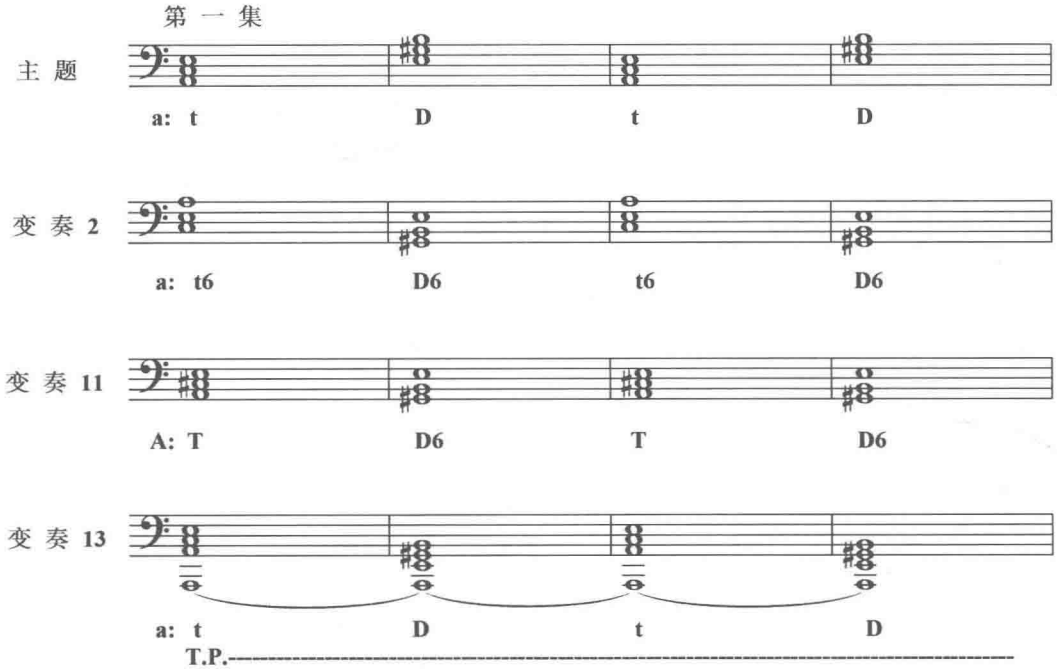
勃拉姆斯严格按照帕格尼尼原主题的和声，以 -E 的主属和声为基础，采用比较传统

① 钱仁康，钱亦平．音乐作品分析教程 [M]. 上海：上海音乐出版社，2001:17.

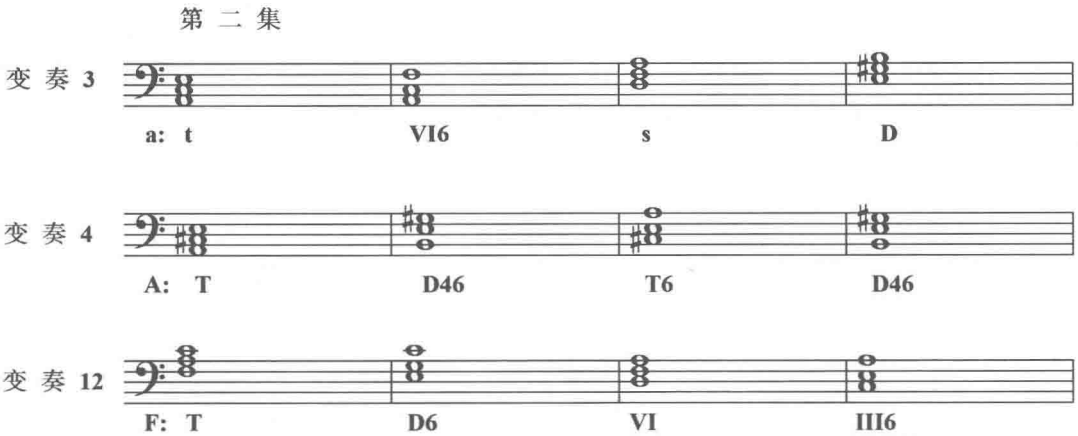
② 吴式锴．和声艺术发展史 [M]. 上海：上海音乐出版社，2004:1.

的和声语汇。这是一个三和弦的等级体系，亦即主和弦及与其各相距五度的上方和下方的属和弦。第一集以正三和弦为主，第二集中则加入了三级和六级上建立的副三和弦。

谱例 4—1：勃拉姆斯



谱例 4—2

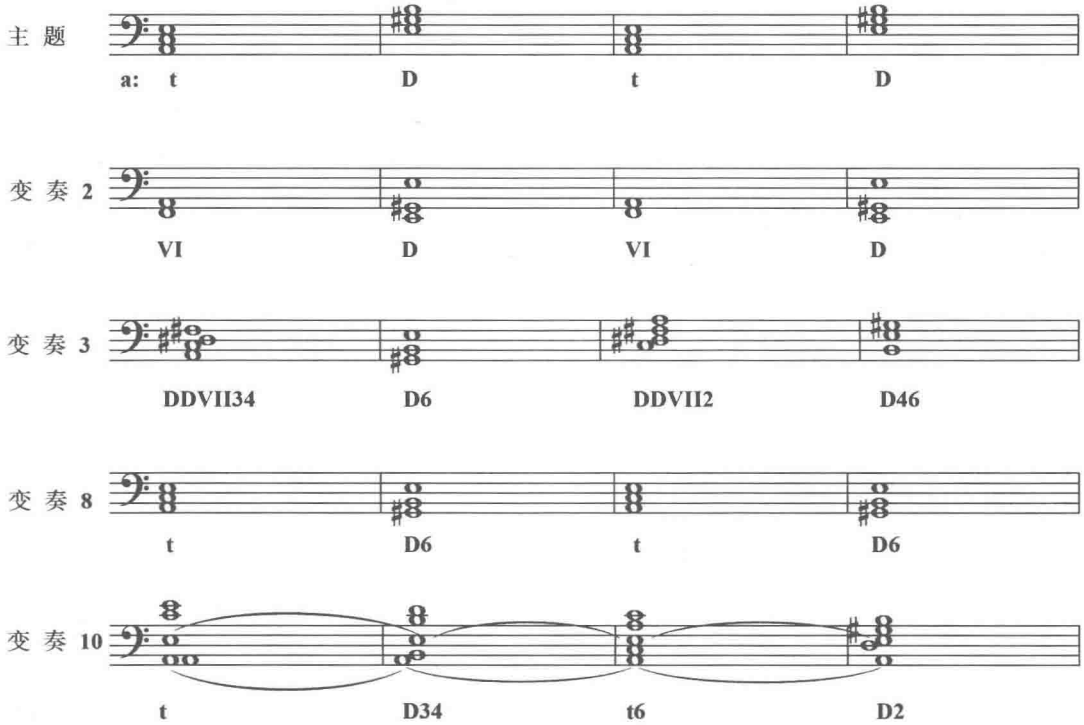


在简单协和的结构形式基本确立之后，人们很自然地要求向更加复杂更高层次的音响结合进行探索开拓。随着和声力度的进一步要求，属七和弦和减七和弦结构获得极大发展。这些和弦虽然在较早的时期也曾有过，但不是作为和声的普遍素材使用。

李斯特使用的和弦结构为大三、小三、属七、减七和弦结构。和声进行关系为五度、

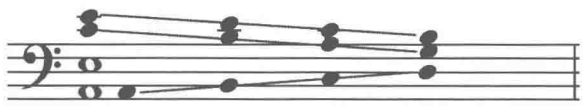
二度与持续音。在变奏 3 中加入了减七和弦，我们可以看到，这些减七和弦的应用均表现为属功能的导音七和弦（重属导七和弦）向主和弦（属和弦）解决的关系，说明减七和弦的应用不只求其音响特性，对其在和声前进中的功能倾向力亦有同样的要求。

谱例 4—3：李斯特



然而纵向和弦结构的发展更新又往往与声部横向运动有密切的因果关系。[①] 音乐展开中的声部线条进行总是多声音乐中最基本的要素，成为艺术表现与推动多声技法革新的重要方面。例如在李斯特的变奏 10 中，可以看到实际上有两个持续声部和两个相互反向的运动线条相结合的结构形态。分别是主音和属音上的持续声部，另外还有平行三度的下行线条和级进上行的线条相结合的形态。

谱例 4—4：李斯特变奏 10



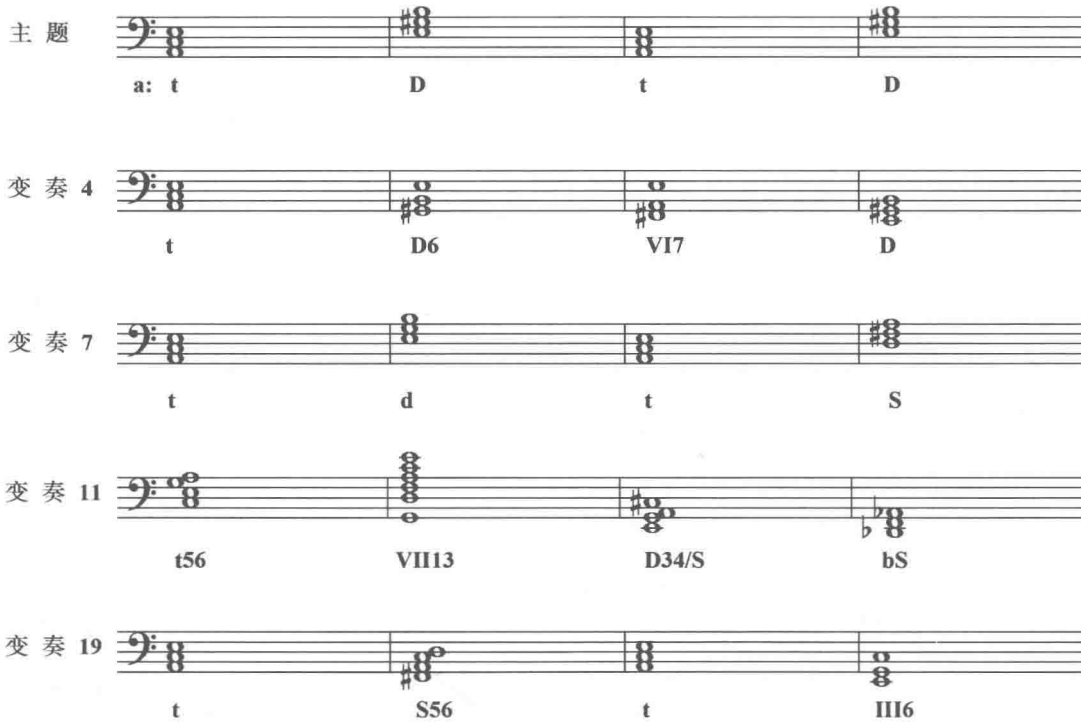
随着浪漫主义潮流逐渐深入，人们开始试图摆脱古典传统观念、意识的禁锢，已使思

① 吴式锴著《和声艺术发展史》上海音乐出版社 2004 年 10 月第 1 版 第 160 页

维和个性获得解放。于是，作曲家在尽情渲染自己艺术情感的同时，便慢慢地展现出和声语言的个性化。拉赫玛尼诺夫吸收传统和声技法，探索和声应用中的色彩性渲染，在原有和声技法的基础上使和弦结构复杂化。体现在为了与盛行一时的变音体系和声形成对比，有时会一反常规地突然采用纯粹的自然音和声。但这时的自然音和声又有了更新的风貌，它已经没有严谨的功能逻辑。广泛应用由多音重叠形成的十一、十三和弦等各种多音和弦形式便是这种新型自然音和声的一个重要表现形式。

在这部作品中主要体现在：1. 大量的使用七和弦。在变奏 4 中采用Ⅵ级上的七和弦，变奏 11 和变奏 19 中，分别采用Ⅰ级和Ⅳ级上的五六和弦。2. 使用高叠和弦。高叠和弦是通过三度叠置而形成的，因其模糊的功能性和细腻的色彩已经作为与传统和弦不同类型被纳入到 20 世纪的和声材料之中。变奏 11 中使用在七级上建立的十三和弦。3. 变化和弦。和声中的变化既能增强声部的倾向性，也能加重和弦结构的不协和度。在变奏 11 中，使用在降Ⅳ级上建立的三和弦。 4. 低音声部进行。主要采用音阶式低音级进，三度进行。在变奏 4 中低音采用音阶式下行级进，在变奏 11 和变奏 19 中都可以看到三度关系的和弦进行。

谱例 4—5：拉赫玛尼诺夫



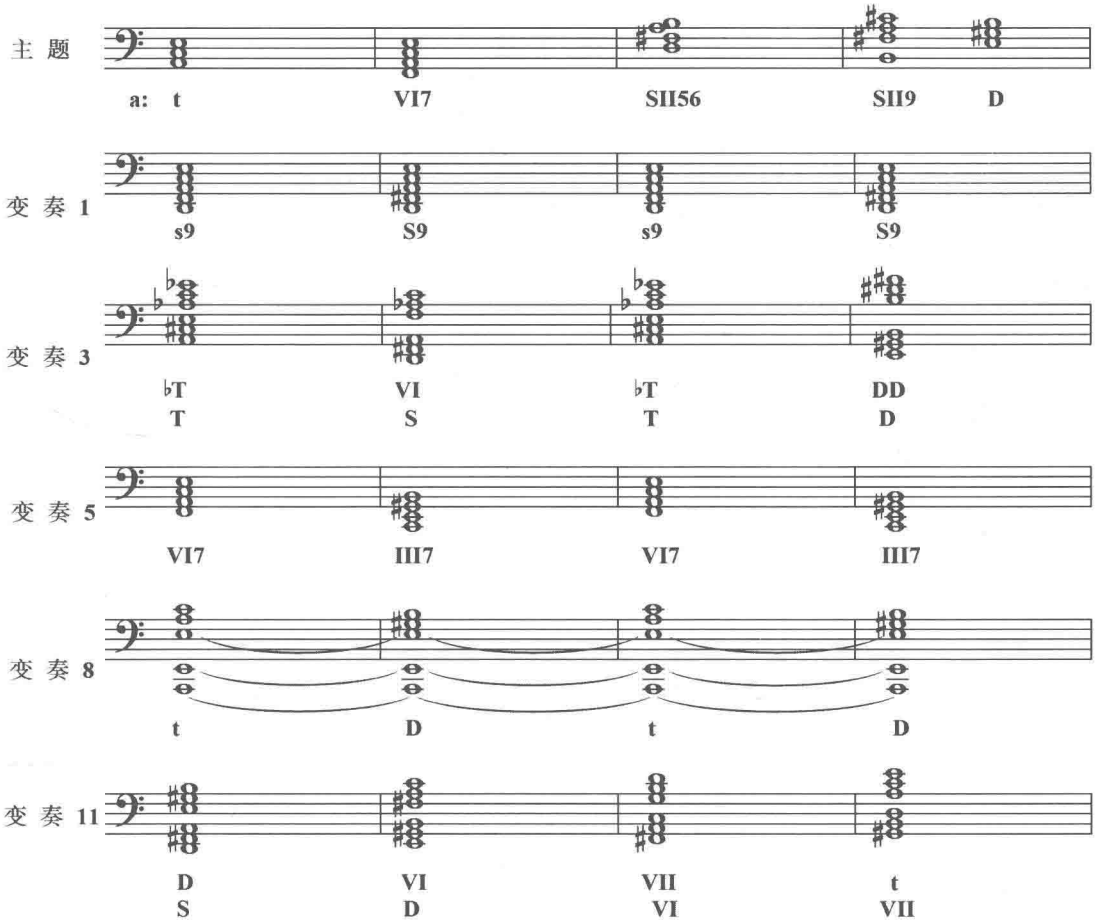
由于和声力度的需要，在 19 世纪以前的大小调体系的力度性强功能和声中，大多采用含有尖锐的小九度音程的和声调式属九和弦。但到 19 世纪中叶以后，为了摆脱时代风

格以不需要的那种传统的功能力度，需要注入新的明快的格调，因而又常常改用包含大九度的属九和弦以及Ⅱ级九和弦。在鲁托斯拉夫斯基的作品中常见到这样的九和弦，在主题的第四小节就出现了建立在Ⅱ上的九和弦；在变奏 1 中交替使用在小下属和大下属上建立的九和弦。

超过五个音的多音和弦结构，也是和弦纵向结构发展的一种趋势。特别在 19 世纪后期乃至 20 世纪初期的某些作品中，更是经常以这种多音重叠的手法来取得特有的新颖效果。

鲁托斯拉夫斯基在变奏 3 和变奏 11 中，都分别形成了清晰的两个和声层，构成了一个比较典型的复合和弦。从下例中可以看到，虽然这两个和弦都是三度叠置，但因它们的高度不同，彼此之间构成了复合的关系。

谱例 4—6：鲁托斯拉夫斯基



三、结构规模

（一）整体结构

在结构上，帕格尼尼在这首《第二十四首随想曲》采用主题、十一个变奏和尾声三部分构成。李斯特和鲁托斯拉夫斯基在结构规模上严格按照帕格尼尼原作的结构形式，也采用主题、十一个变奏和尾声的结构。勃拉姆斯根据这个主题创作了两首变奏曲，并在结构上加以扩展，将十一个变奏扩展成为十四个变奏，由主题、十四个变奏和尾声组成。拉赫玛尼诺夫在结构的形态上发生了很大的变化，由引子、主题、二十四个变奏和一个结尾组成。

表 4-2

	组成部分			
帕格尼尼		主题	11 个变奏	尾声
李斯特		主题	11 个变奏	尾声
鲁托斯拉夫斯基		主题	11 个变奏	尾声
勃拉姆斯		主题	14 个变奏	尾声
拉赫玛尼诺夫	引子	主题	24 个变奏	尾声

（二）整体材料

李斯特和鲁托斯拉夫斯基都严格按照帕格尼尼原作的主题及十一个变奏的次序依次对其使用材料进行变奏。如下图所示：勃拉姆斯第一集的作品中，变奏 1 采用帕格尼尼原作中变奏 2 的材料，变奏 3 采用的则是原作变奏 1 中的素材，在最后尾声处，使用了原作变奏 8 中的材料。第二集作品中，有两个部分采用了原作的材料，变奏 4 使用原作变奏 1 的材料，变奏 7 采用了原作变奏 8 的材料。拉赫玛尼诺夫的这部《帕格尼尼主题狂想曲》中有五处材料源自帕格尼尼原作，分别是变奏 5、变奏 19、变奏 20、变奏 24 及尾声，依次采用的原作材料分别是变奏 5、变奏 1、变奏 3、变奏 9 和变奏 8。

表 4-3

	变奏总数	变奏序号	帕格尼尼原作材料
帕格尼尼	11		
李斯特	11		
鲁托斯拉夫斯基	11		
勃拉姆斯	第一集 14	1	变奏 2
		3	变奏 1
		Coda	变奏 8
	第二集 14	4	变奏 1
		7	变奏 8
拉赫玛尼诺夫	24	5	变奏 5
		19	变奏 1
		20	变奏 3
		24	变奏 9
		Coda	变奏 8

结 论

一、关于变奏

变奏是本文作品中最显著的特征。本文从变奏手法、变奏曲式和变奏体裁三个方面阐述了关于变奏及其概念的衍变。变奏指的是发展音乐的一种重要手法，这种手法主要在于它既给乐思带来了新的面貌，同时又能识别出它与原型陈述的统一关系。毫无变化是完全重复，不是变奏。完全改变是新材料，也不是变奏。变奏作为一种手法与作为一种曲式是不同的。变奏手法是作为一种写作手法而存在于作品之中，还不能称为曲式。[①] 变奏作为发展的原则可以在任何体裁和曲式中遇到，也可以存在于非变奏曲式中。变奏作为一种曲式，是按照一定规律构成的：主题的原始陈述和它的一系列变奏陈述，按照一定的构思完整地组合起来。变奏曲作为曲式也可以容纳主题发展的非变奏手法。它们之间是互为作用，相互渗透的。

二、技法特征与艺术风格

追求古典、追求浪漫还是追求现代，这些都是表达音乐的方式，并不意味着音乐的本质。作为一位作曲家，无论采取什么样的方式进行创作，其目的都是真实体现他们的思想和精神境界。

通过本文的分析研究与比较，使对勃拉姆斯的创作风格及音乐语言有了更进一步的了解。在写作上，创作手法富于技巧、手法细腻；在节奏节拍上，偏爱运用新颖的节奏，如重音转移和对比的节奏等，还大胆采用了复合节拍的形式；在织体写作上受巴赫的影响，作品中复调因素明显增强；运用乐队化的织体，增强了声部进行中交响配器的独立性，制造出类似管弦乐般的音色和交响乐般的丰满感。勃拉姆斯《帕格尼尼主题变奏曲》兼有古典和浪漫主义风格，即遵从原作，又不拘泥于原作，大胆表现了作者自己的思想。

李斯特和鲁托斯拉夫斯基在结构上忠实于帕格尼尼的原作，但在和声运用上，织体写法上、节奏组织上及音响效果上都可看出时代的不同与技术的进步。在和声运用上，李斯特大多运用大三、小三及减七和弦结构；鲁托斯拉夫斯基则大量使用复合和弦及高叠和弦。在织体写法上，鲁托斯拉夫斯基的音区运用比李斯特更为宽广，音区范围有所扩大；声部

① 谢功成 . 曲式学基础教程 [M]. 北京 : 人民音乐出版社 ,1998:180.

层增多，和声层加厚，写作手法更为丰富。在节奏组织上，鲁托斯拉夫斯基比李斯特更为复杂多样。在音响效果上，鲁托斯拉夫斯基追求更加刺激和绚丽的音响效果。

拉赫玛尼诺夫的《帕格尼尼主题狂想曲》主要的贡献在于：（1）在采用原主题的同时还引进了新主题，作为第二主题。（2）在材料处理上，运用帕格尼尼主题的扩大形式、缩小形式及倒影等形式。（3）在结构布局方面，将整首作品分为三大组合，相当于作品的三个乐章。（4）在调性上，第一和第三组合都在主调 a 小调上进行，其中在第三组合中，还运用 a 小调和 ♭a 小调对置的复合调性，第二组合在 d 小调—F 大调—♭b 小调—♭D 大调上进行调性转换。

三、借鉴与启示

今天我国的音乐早已不是纯然的传统音乐，专业音乐创作随着近现代中国深刻的文化变革与转型，进而出现了纷繁复杂的各种现代音乐流派。西方音乐中的优秀部分已经渗透到我国现代音乐中去，并增强了它的活力，甚至影响了近现代音乐的文化。因此，本文从作曲技术理论的角度，以帕格尼尼《第二十四首随想曲》，以及勃拉姆斯、李斯特、拉赫玛尼诺夫、鲁托斯拉夫斯基根据此主题创作的变奏曲为线索，对变奏手法、变奏曲式和变奏体裁进行了较全面的阐述，同时对这几部音乐作品的创作手法及音乐写作特点等各方面因素进行了必要的分析论证。

今天已经进入了 21 世纪，音乐流派更加丰富，音乐语言更加多样，作为一个作曲家究竟写作什么样的作品，是一个值得深思的问题。

从理论认识的角度看，传统音乐是历史音乐生活中积累形成、沿传下来的音乐遗产。音乐传统则是传统音乐中那些特征鲜明、传习悠久、影响深远的部分，在范围上，它甚至延续至今，在新音乐中仍能见到它的存在。对于传统音乐而言，它是其中较稳定的东西；对于新音乐而言，它又在新的发展中不断形成新的传统。

音乐的文化传统从来不是一成不变延续下来，它本身是一个变化的和开放的系统。因此，对音乐传统的继承与发展并非是守旧、保守的选择，而是可以与现代化以至后现代化相适应的。

就音乐的原创与改编而言，继承原创是改编的前提，改编是对原创的突破。没有原创，改编会成为无源之水，失去自身的文化价值；不去改编，原创便会在文化的转形、变异中失去自身传统交接的功能与意义。如何在改编中求创新，便成为历史文化转型过程中采用主动而清醒的文化选择时面临的重要问题。

四、我的认识

音乐分析主要在于分析研究优秀音乐作品的创造性和高度的技艺，目的是为音乐创作服务的，在认清音乐作品的基础上直接参与和促进音乐创作。音乐分析不仅表现在曲式结

构、主题材料的使用、陈述方式、调性安排等许多方面的构思和布局上，而且也体现出作曲家对音乐基本表现手法具体使用中的创意。

音乐所表现的是人的内心世界和外部世界的关系，是一种内在精神的体现。分析就是将作曲家的创作过程进行逆向思维，还原和理解作曲家在创作乐曲时的内在精神以及所要表达的含义。

本文写作的目的就是从变奏这一发展音乐的重要手法出发，对这几部作品的结构形式和发展手法等技术要素进行分析，让我们初步了解不同时代作曲家在变奏技法上的差别，丰富我国的作曲理论研究，对现实的音乐创作能够起到一定的借鉴意义，促进音乐事业的发展。

参 考 文 献

一、中文参考文献

（一）专著

[1] 段平泰 . 复调音乐 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,1987.

[2] 钱仁康 , 钱亦平 . 音乐作品分析教程 [M]. 上海 : 上海音乐出版社 ,2001.

[3] 吴式锴 . 和声艺术发展史 [M]. 上海 : 上海音乐出版社 ,2004.

[4] 吴祖强编 . 曲式与作品分析 [M]. 第二版 . 北京 : 人民音乐出版社 ,2003.

[5] 杨儒怀 . 音乐的分析与创作 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,1995.

[6] 于苏贤 . 复调音乐教程 [M]. 上海 : 上海音乐出版社 ,2001.

[7] 赵晓声 . 传统作曲技法 [M]. 上海 : 上海教育出版社 , 2003.

[8] 谢功成 . 曲式学基础教程 [M]. 北京 : 人民音乐出版社 ,1998.

[9] [美] 唐纳德 · 杰 · 格劳特 , 克劳德 · 帕利斯卡 . 西方音乐史 [M]. 汪启璋 , 吴佩华 , 顾连理 , 译 . 北京：人民音乐出版社 ,2001.

[10] 李贞华编 . 音乐分析与创作导论 [M]. 香港 : 天马图书有限公司 ,1992.

[11] 中国大百科全书编辑委员会 . 中国大百科全书 [M]. 北京： 中国大百科全书出版社 ,1989.

[12] 于润洋主编 . 西方音乐通史 [M]. 上海 : 上海音乐出版社 ,2002.

[13] [德] 瓦尔特 · 基泽勒 . 二十世纪音乐的和声技法 [M]. 杨立青 , 译 . 上海 : 上海音

乐学院出版社,2006.

[14] [德] Werner Fuld. 帕格尼尼才华的诅咒 [M]. 刘兴华,译. 上海:上海远东出版社,2005.

[15] [俄] 亚科夫·米尔什坦李斯特 [M]. 张玉芝,彭晓平,译. 北京:人民音乐出版社,2002.

[16] [德] 约翰纳斯·弗尔纳尔. 勃拉姆斯 [M]. 苏德馨,译. 北京:中国广播电视出版社,2000.

(二) 期刊论文

[1] 步云. "魔鬼般的提琴大师" 帕格尼尼和他的《24 首随想曲》[J]. 音响技术,1998(6).

[2] 华萃康. 拉赫玛尼诺夫作品中的近现代和声技法 [J]. 南京艺术学院学报,1996(2).

[3] 华萃康. 拉赫玛尼诺夫作品中的多层结构 [J]. 上海音乐学院学报,1993(3).

[4] 康斯坦汀·弗洛罗斯. 勃拉姆斯的两重性 [J]. 顾耀明,译. 音乐艺术,1985(3).

[5] 茅原. 李斯特的美学观点 [J]. 交响,1986(4).

[6] 施雯. 勃拉姆斯的《帕格尼尼主题变奏曲》及其钢琴音乐语言 [D]. 上海音乐学院,2005.

[7] 王敬学. 勃拉姆斯及其创作特征 [J]. 河南大学学报,2002(2).

[8] 张丽娜. 帕格尼尼《第二十四首随想曲》浅析 [J]. 黄河之声,2001(4).

二、英文参考文献

[1]Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[M]. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

[2]Arnold Schoenberg. *Style and Idea*[M]. University of California Press, 2010.

后 记

论文终于到了最终定稿的时刻，并没有预想中的激动人心，只是有种尘埃落定的感觉。南宋时，词人蒋捷曾经在他的词《一剪梅》里感叹："流光容易把人抛，红了樱桃，绿了芭蕉。"在音乐学院的日子也是如此，时光流逝一如邕江的水，平和安静而又从不停留。有时感觉2005年入学时那一幕幕情景，似乎还是发生在昨天，可实际上都早已过去好几年了。

研究生三年，一路行来，导师姚恒璐先生一直是我的精神支柱，我一直觉得自己很幸运，老师学术上的严谨、睿智，特别是老师对理论和实践的宏观把握和微观深入，对生活中的宽容、幽默，都对我产生重要的影响，让我学会如何平和地做学问和做人。

其实任何感激的话说出来都不及本身的分量，这份分量只能用心去衡量和体会。感谢在我生活里所有给予我帮助的人，养育我的父母，教育我的老师，给我帮助的朋友和同学们。

最后还要感谢我本科就读的沈阳音乐学院及作曲系的曹家韵教授和郭鸣教授，是母校的老师们的辛勤教诲为我打下了坚实的音乐基础，才会有今天取得的成绩。

即将开始新的征程，走出学校的庇护，陌生不免会让我有丝恐惧，但只要回味起在学校的岁月，即使面前满是荆棘，我也会越挫越勇，笃志笃行。

韩昕桐

2008年4月于北京

罗奇伯格第二交响曲

□杨斑斑

摘　要：本文以美国作曲家乔治·罗奇伯格（George Rochberg,1918-2005）的《第二交响曲》为研究对象，分析研究罗奇伯格的十二音创作理念和技术，以及如何将西方音乐传统与十二音结合进行创作。

乔治·罗奇伯格是凭借其1972年的《第三弦乐四重奏》而成为美国“新浪漫主义”音乐的领军人物，但是历史的突然瞬间背后往往隐藏着一个必然的渐变过程。罗奇伯格对于传统的“执着”，在其早期十二音音乐创作阶段就可以寻到“根源”，而如此“执着”的原因是复杂而多样的。对于这部作为十二音创作阶段成熟而大型的代表性作品《第二交响曲》，本文从历史文化的语境、作曲家的个人经历、作品的实证分析等多个层次对其进行解读，并采用序列音乐的分析方法、音级集合理论以及传统的作品分析手法，立体而全面地对《第二交响曲》进行剖析和论述。

本文分为绪论、第一至第四章和结语。绪论部分从选题缘由——国内外研究现状——研究内容及说明三个层次对本研究的思路进行说明。第一章从历史文化的角度，对20世纪50年代美国十二音音乐的发展进行了回顾，主要从发展环境和发展现象进行阐述；第二章着眼于罗奇伯格本身，主要从其十二音创作概述及其十二音理论研究两个方面来阐述作曲家的十二音技术和理论；第三章和第四章以作品的实证分析为主，分别从十二音序列的设计与使用、传统创作思维下的创作两大方面，论述了罗奇伯格如何以传统创作思维驾驭十二音技术进行作品的创作。结语部分在对罗奇伯格的《第二交响曲》及其十二音创作风格做出判断后，究其成因并与作曲家的新浪漫主义时期创作进行了联系，为罗奇伯格“后十二音”创作阶段的研究打下基础。

关键词：罗奇伯格　第二交响曲　十二音序列技法　传统思维

Abstract：This thesis takes George Rochberg's(1918-2005) *Symphony No.2* as the project of study, analysing the twelve-tone idea and technique, and exploring Rochberg's practice of combining Twelve-tone with western musical tradition in this great composition.

George Rochberg is a musical leader of American "Neo-romanticism" by his *String quartet No.3* of 1972. Yet there are often inevitable gradual processes which hide behind the sudden moments of history. The persistence of tradition can be rooted in Rochberg's early works, and the cause of this persistence is complex and diverse. For this large-scale symphony which stands for the peak of Rochberg's twelve-tone composition, this thesis interprets the attention in various levels, such as the context of history and culture, the personal experience of the composer, and the empirical analysis of the work itself. Moreover, a systematic analysis of this composition is conducted with the theory of serial music, pitch-class set and traditional approaches of work.

The thesis consists of an introduction, chapters One to Four, and a conclusion. The introduction part tries to justify the present research approach by telling the cause of this project, overviewing the related research both at home and abroad, and stating the aim of the study. Chapter One, from a perspective of history and culture, provides an overview of the twelve-tone music development in America in the 1950s, and discusses the context where the twelve-tone music developed.

Chapter Two explores Rochberg's theory and technique of twelve-tone music, presenting an outline of his twelve-tone compositions and study of his twelve-tone theory.

Chapters Three and Four, primarily in empirical analysis, discusses how Rochberg combined the twelve-tone technique with compositional thought of tradition, from both twelve-tone row's design and use, and composition's traditional thought. In the conclusion part, based on the comment on Rochberg's *Symphony No.2* and his twelve-tone music, the thesis traces the cause of the composer's style by relating with his composition in the Neo-romanticism period, which lays a good foundation for the future study of Rochberg's post twelve-tone music composition.

Key Words：George Rochberg　*Symphony No.2*　twelve-tone series technique　traditional thought

绪 论

一、Why——选题缘由

1776年也是乾隆41年的大清帝国，正凭借泱泱五千年的历史和文化以及占据着全球接近1／3的财富带领着3亿大清臣民过着盛世太平、莺歌燕舞的富足生活；而另一端的美洲大陆上，一个新型的国家——美利坚合众国才刚刚宣告成立。但是不到250年后的今天，美国已经俨然成为了当今世界的霸主，无论经济还是文化都要唯其马首是瞻。尤其是文化发展的速度，只用短短两百多年的时间就轻轻跨过了自古希腊以来的欧洲文化，以及几千年的中国文化成为了当今世界文化的引领者之一。与中国的GDP增长速度相比，美国的文化发展速度才是真正的“刘翔速度”，让笔者叹为观止。而隶属于文化的音乐领域，也以同样的飞速发展吸引着笔者的注意。

在“二战”后美国一跃成为世界的经济文化中心，以其优越环境而吸引的来自世界各地的优秀音乐家固然在美国音乐发展历程中起到了重要作用，但同时涌现出的一批本土的现代音乐家群体更加吸引了笔者的眼球。美国的音乐发展犹如万花筒般纷繁复杂，作曲家们在各种风格中来去自由，而各种风格的“你来我往”背后，到底是什幺“无形的手”驱使着作曲家们的行动？出生于美国新泽西州帕特逊市的乔治·罗奇伯格（George Rochberg）作为这个群体中的一员，成为了笔者研究视域中的典型个案。

乔治·罗奇伯格（George Rochberg1918—2005）是乌克兰犹太人的后裔，但其本身确为一个土生土长的美国作曲家。早年曾先后于新泽西州蒙克莱尔州立师范学院和曼尼斯音乐学校学习音乐，1942的年应征入伍中断了其学习。在退伍回国后，罗奇伯格先后在费城柯蒂斯音乐学院和宾夕法尼亚大学继续学习。正是战后的学习使他接触到了十二音音乐并开始仔细研究勋伯格。1952年其第一部十二音作品《小品十二首》（*Twelve Bagatelles*）问世，从此至20世纪60年代早期不断创作十二音作品，并被标以十二音序列作曲家身份登上了美国作曲家舞台，同时也被称为“一位着名的十二音序列理论家”①。1963年在最后一首十二音创作作品《三重奏》（*Trio*）完成之后，1964年其爱子保罗·罗奇伯格（Paul Rochberg，1944—1964）的去世又给他带来了巨大的打击，至此罗奇伯格“金盆洗手”，

① Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music*[M].Volume 5. Oxford University Press,2005:414.

不再写作十二音音乐，开始了“拼贴”风格的创作。在经过了靠十年的“茫然寻觅”以及20世纪60年代开始接触艾夫斯的音乐之后，1972的《第三弦乐四重奏》（*String Quartet No.3*）标志着其“回归”之路的开始，同时也使之成为了“新浪漫主义”回归风格的“主要倡导者”①。与此同时，罗奇伯格也被序列作曲家们称为“叛徒”。但罗奇伯格仍然坚持自己的道路，并多次撰文力证自己的风格转型，他曾经明确地说道：

抽象之后是什么？清晰的回答是：“新浪漫主义②”。

罗奇伯格20世纪70年代之后的作品固然是其回归传统思维的有力佐证，然而想要探寻其传统创作思维的来源，早期风格作品研究即十二音时期创作的研究应是其思维溯源的必经之路。在美国学者阿雷克桑德·L. 瑞吉尔（Alexander L.Ringer）眼中，罗奇伯格在1952—1956年的作品受到勋伯格十二音创作体系的重要影响，这段时期可以称为“勋伯格时期”③。而这个时期的一部大型交响乐作品《第二交响曲》一下子进入了笔者的研究视野。一方面，它作为第一部由美国人创作的十二音交响曲获得了瑙姆堡大奖在美国音乐界有着一定的地位；另一方面，它是一部完全成熟的十二音作品，作曲家已完全解决了这一时期的语言技术和创作实践之间的问题，从而成为罗奇伯格早期创作阶段具有一定代表性的作品。

二、What——国内外研究现状

作为美国主流作曲家的罗奇伯格从20世纪50年代以来，一直是被研究的对象。许多着名出版公司均为其制作了完整而详细的网页，如西奥多出版公司（Theodore Presser Co.）就将其奖项、作品、录音和评价进行了清晰而详尽地罗列。由于罗奇伯格不仅仅是一位作曲家，还曾经在各报刊以及著作中论述对各种音乐现象的看法以及自己的创作美学观点，所以产生的对其创作及观点讨论的研究从未停止过。

美国的琼·德薇·迪克逊（Joan DeVee Dixon）编写的《罗奇伯格生平和作品指南》及其撰写的多篇文章，亚历山大·L. 林格（Alexander L. Ringer）的《乔治·罗奇伯格的音乐》等多篇文章均是对罗奇伯格重要而权威的研究；除此之外，非英语世界的一些着名学者也对罗奇伯格有所关注，如德国着名音乐学家赫曼·达努泽（Hermann Danuser）等。而对罗奇伯格研究的热潮在20世纪80年代随着作曲家70岁生日的到来被推向了高峰，并于1988年由十四位年轻作曲家创作以罗奇伯格音乐为主题的钢琴作品，以贺其七十大寿。进入21世纪以来，罗奇伯格的两本重要作品也相继问世。一是在1984版基础上修订扩充并于2004年出版的《幸存美学：一个作曲家对二十世纪音乐的看法》，另一本是自传式著

① John Rockwell. *All American Music:Compositon in the Late Twentieth Century*[M]. New York: Da Capo Press,1997:87.

② Joan DeVee Dixon. *George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works*[M]. Pendragon Press,1992:xxiv.

③ Alexander L. Ringer. *The Music of George Rochberg*[J]. The Musical Quarterly, 1966(10).

作《五线四间：我的音乐世界》，在作曲家2005年逝世后，2009年由简·罗奇伯格（Gene Rochberg）和理查·格里斯科姆（Richard Griscom）整理编辑出版。由于这两部著作不仅有作曲家对自己创作及音乐观点的论述，更有对20世纪音乐的横向及纵向讨论，所以其就像作曲家逝世前遗留给世界的宝贵遗产一样，无疑是成为21世纪研究罗奇伯格乃至研究20世纪当代音乐不可缺少的重要资料。与此同时，又一次在21世纪的头十年掀起了研究“罗奇伯格热潮”。

与之形成鲜明对照，国内对罗奇伯格的研究却一直停留在初期阶段。笔者收集到的一些中文资料一部分是来自音乐史学类书籍中的个别章节介绍，如蔡良玉的《美国专业音乐发展简史》等；另一部分是国内个别学者对其撰写的文章，如2007年王敏、刘瑾的《勇敢地踏上回归之路——新浪漫主义作曲家罗奇伯格》、2009年龚光红的学位论文《技术共融、风格浪漫——乔治·罗奇伯格〈狂欢节音乐〉的和声语言研究》等。然而相对作曲家个人大量的作品以及国外学者的研究情况，乔治·罗奇伯格对中国音乐学者来说还是一个相当陌生的名字。

三、How——研究内容及说明

马克思曾经说过：“人的本质……在其现实性上，它是一切社会关系的总和。”[①] 所有个人的活动都脱离不了历史的语境，而历史的脉络正是由人的一系列活动推动而成。因此，对作曲家创作的认识离不开对时代背景的宏观认识。本文研究的对象虽然仅是罗奇伯格早期创作的一部交响曲，但只有对20世纪50年代美国十二音音乐创作背景进行宏观了解，才可能真正透彻而立体地来看待这部作品。

笔者认为，正是美国复杂的20世纪50年代社会现象以及十二音创作的大环境，才给予了罗奇伯格进行十二音创作的土壤（本文第一章的阐述）；而正是在这样的土壤下，罗奇伯格才会接触到勋伯格十二音体系，并结合自身特点形成了自己的创作理论基础（本文第二章阐述）；而作曲家最终通过作品的创作实践来展示并表达了自己的新技术与传统思维结合的创作理念以及时代在其身上的烙印（本文第三—第五章阐述）。

由于20世纪的音乐发展速度飞快，音乐的历史在不断地被刷新，所以站在21世纪之初的笔者在研究属于20世纪中期的罗奇伯格《第二交响曲》时，必需对一些问题进行说明。首先，有关“传统”的界定。由于罗奇伯格创作《第二交响曲》时正处于20世纪的50年代，所以笔者是将此作品置身于20世纪50年代的音乐语境下进行考察。对那时的作曲家来说，20世纪之前调性时期的创作手法已经属于“过去时”，是传统的；而始建于20世纪20年代的十二音体系是时髦而新颖的，对作曲家们来说正是一种全新的音乐语言。其次，对本文分析方法的说明。正是由于20世纪中下叶，各种新音乐的出现，新音乐分析方法也随之而兴起。1973年艾伦·福特《无调性音乐的结构》的出版恰昭示着一个全

① 马克思，恩格斯．马克思恩格斯选集[M]．第1卷．北京：人民出版社，1995:56.

新的分析无调性音乐的方法——“音级集合理论”的成熟。虽然音级集合理论诞生于《第二交响曲》之后，但鉴于集合理论是分析无调性音乐行之有效的方法，因此对于无调性作品《第二交响曲》中有关十二音的组织结构问题，笔者将以音级集合理论予以剖析；在涉及传统创作思维的问题时，如无须借助新分析方法，笔者将以传统作品分析方法阐述。当然，不排除新分析方法与传统作品分析方法同时使用的可能。如本文在第四章第二节的第二小点“主题的贯穿”中，以 573 小节处的主题 P 来说明“主题的重复与再现”时，便将同一音乐主题在两种分析语境下都进行了解读。

正如罗奇伯格在其转型后所常说的“一切人类的姿态在任何时候都可以被所有人使用”[①]。任何音乐技法都为作曲家所用，任何分析方法也只为音乐分析而产生和使用。本文的分析也以此为出发点，所有分析都为更好地解读《第二交响曲》而服务。

第一章　1950 年代美国十二音音乐的发展回顾

第一节　影响其发展的两个重要环境

一、社会环境

（一）“冷战”的影响

第二次世界大战后，“铁幕”的落下使得共产主义和资本主义阵营的对峙在全世界范围内逐渐凸显起来，无声的“冷战”将寒意传遍了世界各地。还没有来得及舔净战争的伤疤，1950 年代“麦卡锡主义”的白色政治又将美国民众笼罩在恐怖与焦虑的气氛之中。从 1950 年开始，文艺界及一些著名人士如查理·卓别林、阿尔伯特·爱因斯坦等纷纷受到迫害，美国的音乐界也难逃厄运。艾伦·科普兰（Aaron Copland）、亨利·考维尔（Henry Cowell）[②]、查尔斯·西格（Charles Seeger）[③] 以及指挥莱奥波德·斯托科夫斯基 (Leopold Stokowski)[④] 等均被认为是具有“极其激进思想”[⑤] 的音乐界人士，而这其中艾伦·科普兰

① 转引自西奥多出版公司有关乔治·罗奇伯格的介绍。

② 亨利 · 考维尔（Henry Cowell，1897—1965）。美国作曲家、钢琴家。

③ 查尔斯 · 西格（Charles Seeger，1886—1979）。美国音乐学家、教师、作曲家。

④ 莱奥波德 · 斯托科夫斯基 (Leopold Stokowski，1882—1977)。英国出生的指挥家、管风琴家（1915 年成为美国公民）。其父是波兰人，其母是爱尔兰人。

⑤ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*[M]. Volume 5. Oxford University Press,2005:106.

也曾被麦卡锡亲自聆讯要求其交代自己的那些“可疑的关系”，同时其20世纪50年代走向十二音的创作道路也被视为是“左”的举动。虽然这一时期有着强烈的文化高压，但是这一压制并没有能够阻挡作曲家对这一新技法的尝试，伊戈尔·斯特拉文斯基、艾伦·科普兰以及罗杰·塞欣斯等均转而投身于十二音音乐的创作。

（二）战后美国艺术领域获得发展

由于远离战场，“二战”时期美国本土的经济发展不仅没有受到影响，反而由于战时世界的各种需求拉动了美国的工业大步向前发展。战后的美国凭着核能、航天、计算机等技术的世界领先，俨然成为了世界经济的霸主。对于一个居于世界霸主地位的国家，仅仅是经济的繁荣是不能长久的，于是政府开始给予教育、文化等各领域政策倾斜大力扶持。对于美国音乐界来说，国家、企业、个人等来自社会各阶层的财力投入，使得各音乐机构、演出团体、各类院校如雨后春笋般在美国各州建立起来，体制和设施的完善给萌发于1920年代的十二音音乐在1950年代得以迅速发展提供了充分的硬件条件。

（三）欧洲的影响

虽然美国在战后至今一直吸引着来自世界各地的人才，但是战后初期巴黎和达姆施塔特仍然在音乐世界起着重要作用，并且这两个规模不等的城市为欧洲音乐文化延续至美国起到了关键性作用。

创建于1946年的达姆施塔特“新音乐国际夏季课程”（International Summer Courses for New Music①）最初是邀请了雷恩·莱伯维茨（René Leibowitz，1913—1972）②、梅西安以及瓦雷兹等作曲家介绍和上演了于战时在欧洲被禁演的十二音音乐、序列音乐等新音乐。之后的财政资助由原来的德国人转而间接成为美国军政府，同时一批的美国音乐家开始来到达姆施塔特，1955年邀请了厄尔·布朗（Earle Brown，1926—2002）③而1958年是约翰·凯奇，塔鲁斯金在其著作中将这称为“占据的美国地盘”（the American zone of occupation④）。

而在巴黎的另一位著名音乐教师娜迪亚·布朗热（Nadia Boulanger,1887—1979）⑤也为培养美国音乐家做出了自己的贡献。2002年其官网上统计的并被《新格罗夫音乐与音乐家词典》收录的曾经师从于她的美国音乐家就达到一百余人，艾伦·科普兰、艾利奥特·卡特（Elliott Carter,1908–）⑥以及阿图尔·贝尔格（Arthur Berger,1912–2003）⑦等人均师出

① Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*[M]. Volume 5. Oxford University Press,2005:20.

② 雷恩 · 莱伯维茨（René Leibowitz，1913—1972）。波兰出生的法国作曲家、指挥家、音乐学家。1926年定居巴黎，竭力提倡勋伯格的十二音体系。

③ 厄尔 · 布朗（Earle Brown，1926—2002）。美国作曲家，“开放曲式”的创立者。

④ Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*[M]. Volume 5. Oxford University Press,2005:20.

⑤ 娜迪亚 · 布朗热（Nadia Boulanger，1887—1979）。法国作曲家、指挥家。

⑥ 艾利奥特 · 卡特（Elliott Carter，1908—）。美国作曲家。

⑦ 阿图尔 · 贝尔格（Arthur Berger，1912—2003）。美国作曲家。

布朗热。

二、音乐环境

（一）新颖的技法

西方音乐几百年来发展而成的共性创作被20世纪一批又一批的“先锋”作曲家不断冲刷，已经完全打破了原有的创作规律。在面对各种创作风格及结构选择时，作曲家们不断寻找着新颖而心仪的创作途径。由勋伯格建立起来的十二音创作体系，以其自身的优势不断吸引着作曲家们。

首先从创作思维来看，十二音技法给作曲家们提供了一种全新的视角，而新的视角带给作曲家们以新的灵感和思维来进行创作；其次，十二个音的完全平等不仅解放了原来隶属于调性下的各音级，同时也解放了作曲家们。各种集合产生的魔方般的组合为作曲家不仅提供了用不完的“新材料”，更使得新音响效果的制造简单而多样；再次，某些追求内在结构统一性和一致性的作曲家在十二音世界中同样也能达到理想的效果；最后，对于不断要求拓宽音乐风格及表现方式，以满足自身不断创新意识的作曲家们，十二音作曲技法无疑给当下多元社会的音乐表现需求增添了新的道路。

（二）十二音“明星”作曲家的引领

所谓时势造英雄，在战后急需各方面优秀人才的美国，音乐界“明星”人物的创作方向无疑将会对年轻一辈起到引领作用。除了勋伯格本人对美国作曲家走上十二音道路的直接影响之外，1950年代艾伦·科普兰开始将十二音技法融入到自己的创作风格中去，而曾经强烈反对过序列技法的斯特拉文斯基也开始接受勋伯格十二音体系进行创作，这无疑使其它作曲家既意外又震撼。美国学者约瑟夫·斯特劳斯（Joseph N. Straus）在其著作中，直接将阿图尔·贝尔格、欧文·法恩（Irving Fine，1914—1962）[①]等走上序列音乐道路的作曲家称为“斯特拉文斯基学派”（StraVinsky School[②]），足见著名作曲家的创作道路确实可以成为后辈作曲家的风格指示标。

第二节　重要发展现象的梳理

1927年5月，阿道夫·维斯（Adolph Weiss）[③]从维也纳和柏林学成回府，于勋伯格处摘取了十二音音乐的星星之火，开始燎原于九百多万平方公里的美国土地上，并被认为是

① 欧文 · 法恩（Irving Fine，1914—1962）。美国作曲家、评论家。

② Joseph N. Straus. *Twelve-tone Music in America*[M]. Cambridge University Press.2009:39.

③ 阿道夫 · 维斯（Adolph Weiss，1891—1971）。美国作曲家、巴松演奏家。阿道夫 · 维斯（Adolph Weiss，1891—1971）。美国作曲家、巴松演奏家。

在美国第一位创作十二音作品的本土作曲家①。未见其人先闻其声，在勋伯格本人踏上美国领土之前，他的十二音理论就已由本土的“超现代”运动②如火如荼地推广起来了。米歇尔·布罗伊尔斯（Michael Broyles）在其2004年的著作中认为：严肃作曲家们在20世纪20年代进行实验，30年代初现于社会，40年代由战争而沉寂，而这颗在40年代等待爆发的定时炸弹终于在50年代炸响了。约瑟夫N·斯特劳斯在其2009年的著作《美国十二音音乐》中却认为：从20世纪20年代后期至30年代早期以亨利·考维尔为中心的“超现代”运动，30年代勋伯格及其它欧洲移民的到来，至战时和战后里格、巴比特、佩尔和韦伯等作曲家不间断的音乐创作，这之中十二音音乐发展具有高度的连续性；1950年代十二音作品的百花齐放是建立在这些基础之上而不是突然爆发的。本文无意争于十二音音乐在美国是间歇性地发展还是跬步积千里，只是不可否认，与同时代著以艳丽色彩撞击着人们眼球而闻名的时装黄金年代一样，1950年代的十二音音乐确实摇弋多姿、绚丽多彩地冲击着人们的耳膜。

一、最早走向整体序列化的美国作曲家

出生于1916年的美国作曲家米尔顿·巴比特（Milton Babbitt）③被约瑟夫·N·斯特劳斯称为美国序列音乐发展中的一个“例外”④。由于父亲是一位数学家，子承父业的巴比特曾经带着成为数学家的理想进入宾州大学数学系，后转学纽约大学学习音乐。正是这种不同于其它作曲家的优异数学天赋，使其游刃有余地行走于数学与音乐之间，同时将勋伯格建立的十二音技法与数学的“集合理论”结合，并于1946年写成博士论文《十二音体系中集合结构的功能》（“*The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System*”）。

巴比特是早于欧洲整体序列作曲家对音乐的非音高要素进行序列化的美国作曲家，其1947年的《三首钢琴曲》（*Three Composition for Piano*）和1948年的《四件乐器的作品》(*Composition for Four Instruments*)（甚至早于梅西安1949年的《时值与力度的模式》）中都体现出了其对音高之外的节奏、力度和重音等进行序列化的技术。在其20世纪40和50年代的序列作品中，巴比特以“时值序列”（duration rows）将节奏序列化，即将音高序列中的各音级标记上数字，然后将这些数字所对应的节奏组合在作品中对应音高进行应用。之后巴比特又建立一个综合了音级和时间点的阵列来对音高和节奏进行序列化，这种

① Joseph N. Straus. *A Revisionist History of Twelve-Tone Serialism in American Music*[J]. Journal of the Society for American Music, 2008(V2),Number3:355.

② 以亨利·考维尔为核心并紧密团结其周围的几位作曲家维斯、里格、拉格尔斯和克劳福德组成了一个超现代作曲家小组，采用勋伯格的十二音技法积极创作推广序列音乐，在20世纪20至30年代中序列音乐的出版、演出和媒体上的讨论大都由以考维尔为中心的小组组织。

③ 米尔顿·巴比特（Milton Babbitt, 1916—2011）。美国当代作曲家、数学家，以其序列音乐和电子音乐而著称。

④ Joseph N. Straus. *Twelve-tone Music in America*[M]. Cambridge University Press,2009:196.

体系被称为“时间点体系”（time-point system）。[①]

虽然当时的欧洲整体序列作曲家如梅西安、斯托克豪森、布莱兹等人具有广泛的世界影响，但是作为为数不多的对音高的序列化扩展感兴趣的美国作曲家之一，巴比特的序列音乐完全不同于欧洲整体序列音乐的创作技法，他仍然将勋伯格看作是自己音乐的先例（而非韦伯恩），在遵循勋伯格的十二音序列规律的基础之上结合自己的创新，建立了有别于欧洲整体序列的美国序列主义音乐，同时也对其它年轻一辈的美国作曲家如查尔斯·武奥里宁（Charles Wuorinen）[②]等人产生了重要影响。

二、其他十二音创作现象

20世纪50年代创作十二音音乐的美国作曲家们，虽然大多都是以勋伯格的十二音技法为基础，但他们更希望能找到新的结合点和切入点，以创作出不同以往、个性鲜明的十二音作品。正如约瑟夫N. 斯特劳斯所形容的那样“有多少十二音作曲家就有多少种十二音音乐写作方法”。[③]

有的将十二音技术探索融入到作品形式的设计。如史蒂芬·沃尔普《为钢琴而作的形式》（Stefan Wolpe: *Form for Piano*, 1959）：在这部作品中，沃尔普以两个具有互补性的六音列为核心，将其各种形态在作品中并置，以形成整个具有“立体空间性”的作品形式，正如他自己所说“整个作曲的过程就是一种形式的探索”[④]。

有的将十二音与传统调性音乐结合。如罗斯·李·芬尼《两乐章的幻想曲》（Ross Lee Finney: *Fantasy in Two Movements for solo violin, 1958*）：芬尼在1950年代早期才成为十二音作曲家，其作品的独具特色就是一直坚持“调性中心意义”，他用十二音和调性进行整合互补。在其《两乐章的幻想曲》中，他的序列是以半音六音列为基础的，同时又可以被看成四个同类的三音列，但是所形成音响效果却极其类似调性音乐并且有着传统的形式以及强烈地情感表现。

另有阿图尔·贝尔格《为十三个演奏者而作的室内乐》（Arthur Berger: *Chamber Music for Thirteen Players*, 1956）：贝尔格受斯特拉文斯基很大影响，曾自诩为是一个“美式斯特拉文斯基学派”成员，所以其1950年代的作品是在新古典主义和序列主义之间寻找一种平衡。他的这首作品依然具有新古典主义的特点——清晰的织体、简明的对位模仿以及简单的节奏，但却完全是十二音序列的结构。

---

① 即在原音高序列下加上一个以十六分音符为单位并以12为模的横向时间轴，再根据音高序列中每一个音级所标记的数字（每个音与参照音之间的半音数）来定位各音符在时间轴上的位置，也即音符的时值。Richard Taruskin. *The Oxford History of Western Music*[M].Volume 5. Oxford University Press,2005:167.

② 查尔斯·武奥里宁（Charles Wuorinen，1938— ）。美国当代作曲家，1970年获普利策音乐奖，并成为获此殊荣最年轻的作曲家。

③ Joseph N. Straus. *Twelve-tone Music in America*[M]. Cambridge University Press,2009:194

④ Joseph N. Straus. *Twelve-tone Music in America*[M]. Cambridge University Press,2009:40.

还有的将十二音音乐与当下的流行音乐或者其它形式结合。如雷昂那·罗斯曼《蜘蛛网》电影配乐（Leonard Rosenman: *The Cobweb*, film score.1955.）：罗斯曼曾经跟随勋伯格、塞欣斯和达拉皮科拉学习过，并以写作电影和电视音乐而著名。这部电影配乐被称为第一部“十二音电影配乐”①。序列的第一个六音列在开头的主题中出现后，其余的音都出现在和声或伴奏声部中。这种将第一个六音列作为“音调”出现，其余部分渗透到作品各部分中而不是一一呈现的方式，是作曲家要通过非传统方式来表现电影中人物的性格以及情感。

确实，每个作曲家都力求创造出属于自己的设计——即个性的序列化写作方式。而此时的这些十二音作曲家们也被斯特劳斯·约瑟夫 N. 清晰地“物以类聚”：一些作曲家，是由其它创作风格转变到十二音音乐创作：包括斯特拉文斯基、库普兰和塞欣斯；一些作曲家，是作为已经成熟了的十二音作曲家：包括米尔顿·巴比特和乔治·佩尔。另一些新一代的作曲家，是以十二音作曲为其早期创作风格：包括乔治·罗奇伯格、路易斯·塔尔玛（Louise Talma）②、罗斯·李·芬尼、阿图尔·贝尔格和欧文·法恩（Irving Fine）；或者曾经是其它风格的作曲家随后出现在十二音阵营中：包括唐纳德·马蒂诺（Donald Martino）③和查理斯·武奥里宁（Charles Wuorinen）。

无论是十二音技法的变化多端还是作曲家的成分复杂，这些都毫无疑问地表明 1950 年代是十二音技法从 20 年代末 30 年代初兴起以来的第一次发展高峰。“尽管这些作曲家对这个时期音乐的掌控程度还有待商榷，但在“二战”后的十年里美国十二音作品确实百花齐放”。

第二章　罗奇伯格的十二音创作实践和相关理论

第一节　十二音创作概述

欲知 1918 年出生于美国新泽西州帕特逊市的艾伦·乔治·罗奇伯格（Aaron George Rochberg）是如何在 1950 年代成为十二音阵营斗士，还得从其早年求学经历说起。在获得蒙特克莱州师范学院的文学学士之后，21 岁的罗奇伯格于 1939 年秋天进入曼尼斯音乐

① Joseph N. Straus. *Twelve-tone Music in America*[M]. Cambridge University Press,2009:150.

② 路易斯·塔尔玛（Louise Talma，1906—1996）美国作曲家。她也于巴黎师从于娜迪亚 · 布朗热，并在听了欧文 · 法恩的《弦乐四重奏》后开始使用十二音技法。

③ 唐纳德 · 马蒂诺（Donald Martino，1938—2005）美国作曲家。

学校，开始了他真正的专业作曲学习之路。1939—1942 年间他师从于汉斯·魏森（Hans Weiss）、里奥普尔德·梅内斯（Leopold Mannes）以及乔治·赛尔 (George Szell)。一进入专业领域学习罗奇伯格就接受了大量技术和理论的课程，在其接触到申克分析理论时，就已展露出他那颗不受束缚崇尚表达自我的心。在其回忆录《五线四间》中他提到“当我逐渐掌握到了申克的思想时，我就已经发现它特别地让人厌恶，尤其是经死板的学院派理论家来实践。对于认识一部作品其调性设计的、音乐的、富于想象力的奇迹，他们有的是一种教条式的狂热追捧一种几近神学的死板方法①。”在经历了三年携笔从戎生涯后，罗奇伯格于 1945 年退伍回美，并举家迁往费城进入柯蒂斯音乐学院师从罗萨里奥·斯卡雷罗（Rosario Scalero）以及吉安·卡洛·梅诺蒂 (Gian Carlo Menotti)，随后获得音乐学士学位。又在 1948—1949 年间在宾夕法尼亚大学学习，后任教于柯蒂斯音乐学院。

战争给罗奇伯格带来的影响是巨大的，他自己曾说过“我的战争经历已经深深地铭刻在我的灵魂深处”②，在所有作曲家都要思考“我在哪里，我将去往何处”的 20 世纪，罗奇伯格时时刻刻都在思忖何种语言才能传达出他灵魂深处的呐喊。在理查·杜法罗（Richard Duffalo）对其的一次采访中，罗奇伯格回忆正是战争将他引向了无调性世界：“正是那开始将我推向无调性世界……它来自内心深处需要表达的情感，表达那些我所感知已发生的，那些我已经被卷入其中的和那些对我重要的意义”。③

战后在费城学习的这段时间，罗奇伯格开始逐渐接触到勋伯格，并开始研究十二音技法。

“我已经开始带着巨大热情来研究勋伯格（在 1947 年间），而它是以一种爱恨交织作为开端的（非常的矛盾）。但是我认识到他有着一颗强大的心灵和一个充满音乐性的头脑，所以其与我的喜好并无关系，我必须要找出那里存在什么、其存在之理由及如何形成的”。④

由此可见，作曲家在一开始接触十二音时，并不是出于对十二音本身的喜爱，只是出于对勋伯格的敬仰。另外，对于一名而立之年创作精力旺盛的年轻作曲家来说，身在战后面对音乐世界里一个全新“序列的世界”，就像哥伦布给大家呈现了新大陆一样，诱惑着每个充满好奇及有能力者在这块处女地上一探究竟。所以，作曲家踏上十二音之路，一方面是战争的烙印驱使其寻找一泄千里的突破口，另一方面作为一个作曲家不断尝试和寻求表达自我的语言是创作之路的必然，换言之，一个具有创造力的人探寻创作的火花是其本能使然。

---

① George Rochberg. *Five Lines Four Spaces: The World of My Music*[M]. University of Illinois Press,2009:4.

② George Rochberg. *Five Lines Four Spaces: The World of My Music*[M]. University of Illinois Press,2009:14.

③ David Alan Lawrence. *A Conductor's Study of George Rochberg's Three Psalm Settings*[D]. Louisiana State University, 2002.

④ Joan DeVee Dixon. *The Twelve Bagatelles and Sonata-Fantasia of George Rochberg: A Performer's Analysis*[D].Southwestern Baptist Theological Seminary, 1995.

于1948—1949年创作的《第一交响曲》(在1957年进行了修改)已初露序列技术之端倪。罗奇伯格如此评价这部交响曲,“我视这首作品为我第一次努力吸收并产生我自己的20世纪语言之所成”[①]。紧接着在1950年到来的美国学院罗马奖学金不仅让其收获了一个良师益友——路易基·达拉皮科拉(Luigi Dallapiccola)——意大利第一位序列作曲家,更重要的是,与达拉皮科拉的友谊将其十二音创作之路大大向前推进了一步。有关1950—1951年间的旅居罗马,罗奇伯格在1999年戴维·艾伦·劳伦斯对其电话采访中回忆道:“他是一个十分有教养、有礼貌的人。只有相当有风度的人才会像他那样,我与他在罗马相遇的机会确证并激发了我已做的决定——朝十二音方向前进。”[②]而回国后不久,1952年罗奇伯格与达拉皮科拉的再次相见直接地促成了罗奇伯格第一部真正的十二音作品《小品十二首》。罗奇伯格怀揣着前八首小曲来到坦格尔伍德(Tanglewood)与达拉皮科拉见面并演奏给他听,罗奇伯格如此回忆:“路易基的反应是迅速而强烈的。他极其喜欢它们并且表现出巨大的热情。他的反应对我来说意义重大,坚定了我自己的感觉即我走上了正轨。”[③]

至此,1952年开始到1963—1964年间,罗奇伯格创作了一系列十二音作品。《小品十二首》(1952)、《室内交响曲》(1953)、《三首赞美诗》(1954)、《第二交响曲》(1955—1956)、《夏日小夜曲》(1955)、《二重复协奏曲》(1955,1959年修改)、《幻想奏鸣曲》(1956)、《切尔滕纳姆协奏曲》(1958),《第二弦乐四重奏》(1959—1961)、《第一钢琴三重奏》(1962—1963)、《黄道十二宫》(1964)。1964年的这首《黄道十二宫》是作曲家对其第一部十二音作品《小品十二首》的管弦乐改编。

从这些作品所涉猎的体裁可以看出,在近十年的创作时间中,罗奇伯格尝试了将十二音技法在各类作品中进行应用。作为一个曾经多年担当爵士乐队钢琴手的作曲家来说,钢琴作品是罗奇伯格首当其冲的“试验田”,例如他的第一部十二音作品《小品十二首》,就是由十二首结构完整且形态各异的钢琴小曲构成。虽然这是作曲家的第一部十二音作品,但是除了无调性之外其旋律的歌唱性、表现性等颇具个人风格的音乐特点已经初露锋芒。

为九件乐器而作的《室内交响曲》,可以说为罗奇伯格之后驾驭大型乐队的十二音作品打下了基础。虽然在作品的一开头罗奇伯格就鲜明地将作品的核心——一个十二音音列展示了出来,但是整个四乐章仍然是充满主题性、旋律性,并且第一次出现了作曲家对其他作品的引用——来自路易基·达拉皮科拉的歌剧《囚徒》(*Il Prigionero*)中弗拉泰洛主题,甚至在某些地方还具有一些调性倾向。

---

① Joan DeVee Dixon. *George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works*[M]. Pendragon Press,1992:151.

② David Alan Lawrence. *A Conductor's Study of George Rochberg's Three* Psalm *Settings*[D] Louisiana State University, 2002.

③ George Rochberg. *Five Lines Four Spaces: The World of My Music*[M]. University of Illinois Press,2009:63.

而另外一些室内乐作品同样可以看出罗奇伯格在十二音领域内不断尝试着个人风格的表现。如为小提琴和大提琴而作的《二重复协奏曲》，用六音列结构表现出了幻想性特质，以至于作曲家自己称其为“即兴作品”[①]。而另一部《第二弦乐四重奏》同样也是一部建立在一个十二音音列基础之上的十二音作品，但是作曲家同时在此作品的第二部分引用了莱纳·玛利亚·里尔克[②]（Riner Maria Rilke）的诗《杜伊诺挽歌之第九首》开头和结尾部分作为歌词，并赋予其女高音音色来呈现，使得整个作品充满了幻想性。

这其中规模最大的作品就是1955—1956年间创作的《第二交响曲》，此曲于1959年2月26日由乔治·赛尔执棒克利夫兰交响乐团首演。1961年原班人马在卡内基音乐厅再次演出，立即以其个性化的十二音风格确立了作曲家在同代作曲家中的引领者地位，并被认为是作曲家“最被认可的、最具代表性的作品之一”[③]，同年《第二交响曲》还捧回了瑙姆堡录音奖。在1950年代中期的十二音创作阶段，作曲家同时发表了一些有关十二音序列研究的文章及一本著作——《六音列及其与十二音音列的关系》（1955）。在这本书中，作曲家由十二音作品探索了与六音列有关的镜像倒影（mirror inversion），并在其后的作品《第二交响曲》中直接体现。

第二节　六音列理论的研究

罗奇伯格《六音列及其与十二音音列的关系》一书，在严格意义上讲应该被称为是一本小册子。全书共40页，仅以十二音序列中六音列的镜像倒影这一现象为讨论对象。在书中，罗奇伯格以勋伯格的五个十二音作品为例，讨论了其中音列结构的问题：《钢琴组曲》（Op.25）、《弦乐三重奏》（Op.45）、《带钢琴伴奏的小提琴狂想曲》（Op.47）、《第四弦乐四重奏》（Op.37）和《钢琴协奏曲》（Op.42）。其认为六音列现象“首次出现于勋伯格相对晚期的作品”中[④]，所以在本书中罗奇伯格秉承了勋伯格的创作思维，但却使用了全新的术语。罗奇伯格以观察→猜想→论证的思路进行写作，其在开篇中就提出了“能产生新的六个音的六音列组具有可交换性（interchangeability）和可颠倒性（invertibility）”[⑤]，同时认为这也是镜像倒影产生的基本前提。

---

① Joan DeVee Dixon. *George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works*[M]. Pendragon Press,1992:80.

② 莱纳·玛利亚·里尔克（Riner Maria Rilke，1875—1926），奥地利诗人。主要创作德语诗歌，还撰写小说、剧本、杂文以及法语诗歌。《杜伊诺挽歌》是其巅峰之作，同时也是乔治·罗奇伯格最喜爱的诗歌之一。

③ 同上。

④ George Rochberg. *The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row*[M]. Theodore Presser Co. 1955:1.

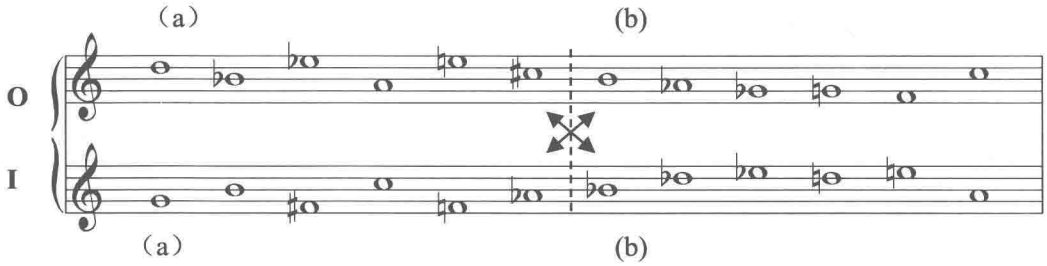
⑤ George Rochberg. *The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row*[M]. Theodore Presser Co. 1955:4.

一、基本概述

在传统复调理论中，一般对倒影的理解是“两个旋律采取相反的方向进行，正像一个物体映在水中的倒影”①。而如果是用镜像一词的话，一般会出现水平、垂直以及斜向三种镜像结构的分类。那么此处罗奇伯格的“镜像倒影”到底所指为何呢？带着这样的疑问笔者详细研究了罗奇伯格的此六音列理论。

罗奇伯格认为，镜像倒影（mirror inversion）是十二音列的一种独特结构。如谱例 1 所示，O(b) 是 O(a) 倒影 I(a) 的重组，且 O(a) 与 I(a) 不存在任何重复音。

谱例 1：《六音列》p.3 例 3



进而，可以得出三个观察要点：

1. I 始于 O 的上方四度（或下方五度）并且产生了六个新的音。
2. O(a) 和 I(b) 包含相同的音但是以不同的顺序出现。
3. I(a) 和 O(b) 包含相同的音也以不同的顺序出现。②

也即在互为镜像结构的两个十二音序列中，第一个序列的前一个六音列与第二个序列的后一个六音列共享同样的音；第一个序列的后一个六音列与第二个序列的前一个六音列也共享同样的音。但是，第一个序列与第二个序列各自的前一个六音列间，不可以有任何重复音。于是，罗奇伯格把类似如此关系中的第二个序列称为第一个序列的镜像倒影。并且只有当相互没有重复音的相对应的六音列组具有可交换性和可颠倒性时，才可以产生镜像倒影③。

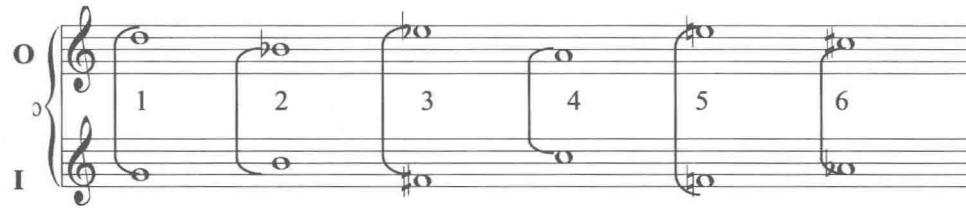
但如此观察来的镜像倒影只产生于原型的上四度或者下五度，为了找出是否有其他可能产生镜像倒影的音程，必须对六音列组进行纵向组合和观察。

① 陈铭志 . 复调音乐写作基础教程 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,1986:67.

② George Rochberg. *The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row*[M]. Theodore Presser Co. 1955:2.

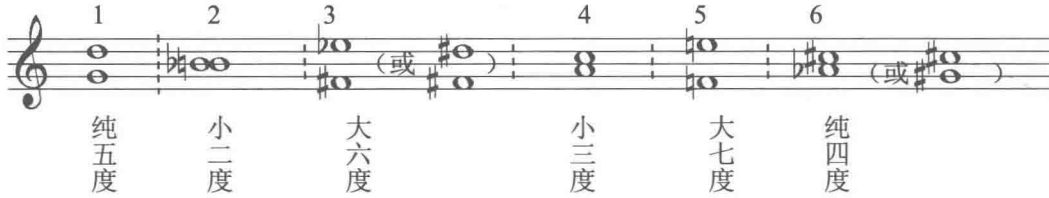
③ George Rochberg. *The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row*[M]. Theodore Presser Co. 1955:3-4.

谱例 2

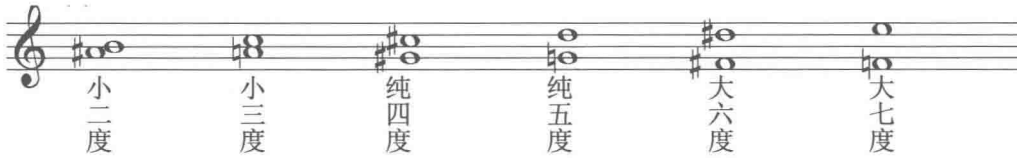


如例 2 所示，将对应的六音列组中垂直的六对音进行配对，这样就产生了六个不同的音程（如例 3–1 所示）。再将这些音程由小到大排列，就组成了一系列逐渐向外扩张的音程。如例 3–2，上方横向旋律线条是上升的，从 B–E；下方横向旋律线条是下降的，从 ♯A—F。

谱例 3–1

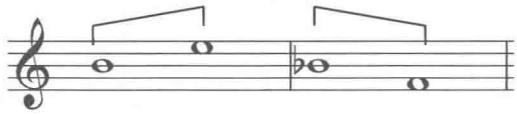


谱例 3–2



而这两条向外扩张的旋律线条各自横跨了一个四度音程，如例 4 所示：

谱例 4



上例中这两个外扩的旋律线条被罗奇伯格称为半音四度音列（chromatic tetrachords），这样外扩的系列音程被称为四度音列序列（tetrachordal series）[①]。经过这样的观察后，罗奇伯格提出了两点假设：

任何六音列只要保证其原型 O 的每一个音均是一个扩张四度音序列各音程中的一个音，那么镜像倒影是可行的。

只有当所选倒影点不产生重复音，镜像倒影才会产生。[②]

① George Rochberg. *The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row*[M]. Theodore Presser Co. 1955:6.

② George Rochberg. *The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row*[M]. Theodore Presser Co. 1955:6-8.

在论证了这样的假设之后，罗奇伯格同时认为通过四度音列序列来创建镜像倒影是较为容易的，但是没有相关四度音列序列只用任意六音列来创建将会复杂很多。而不知道扩张四度音程序列的作曲家只能通过“蛮干”——不断地“尝试”和“失败”来进行构建。为了进一步探讨任意六音列的镜像倒影创建问题，罗奇伯格列出了两张表格。首先，通过第一个表格对传统音程进行重新分类和标记。

表 1

传统音程分类	半音分类
同度	0
小二度	1
大二度	2
小三度	3
大三度	4
纯四度	5
增四度	6
减五度	6
纯五度	7
增五度	8
小六度	8
大六度	9
小七度	10
大七度	11
八度	12

如表 1 所示用半音数来替代了传统的音程分类，并以 + 和—进行数字标记。以六音列的第一个音作为参照点（a reference point），并将其音程数视为 0。在参照点上方出现的音计算出的音程数就是正的，下方出现的就是负的。

接着罗奇伯格通过一系列计算及例证，提出并证明了其以任意六音列创建镜像倒影的三个规则：

规则一：任何一个与参照音构成的横向音程数加上倒影点音程数等于 12（或 12 的倍数）的音是被禁止的。

规则二：任何六音列使用了来自任何一对音中（指表 2 中以括号括出的音对）不止一个的音将无法产生镜像倒影。

规则三：在偶数音程数的倒影点上六音列将不会产生镜像倒影。①

① George Rochberg. *The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row*[M]. Theodore Presser Co. 1955:30-31.

随后，罗奇伯格作出了表 2，以辅助创建能产生镜像倒影的六音列。见表 2。

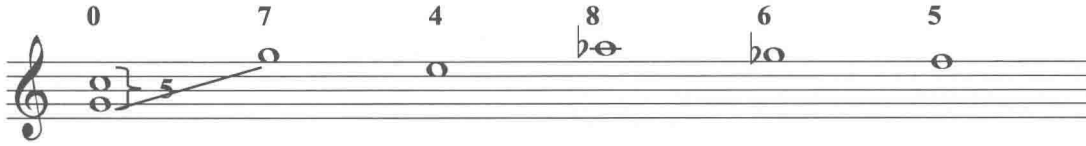
表 2

倒影点	1	2	3	4	5	6
	11	12	12	12	12	12
	12	10	9	8	7	6
	(5+6)	5	(5+4)	4	(4+3)	3
	(4+7)	11	(6+3)	10	(5+2)	9
	(3+8)	(4+6)	(7+2)	(3+5)	(6+1)	(4+2)
	(2+9)	(3+7)	(8+1)	(2+6)	(11+8)	(5+1)
	(1+10)	(2+8)	(10+11)	(1+7)	(10+9)	(10+8)
		(1+9)		(9+11)		(11+7)

倒影点	7	8	9	10	11
	12	12	12	12	12
	5	4	3	2	1
	(2+3)	2	(1+2)	1	(6+7)
	(1+4)	8	(7+8)	7	(5+8)
	(11+6)	(1+3)	(6+9)	(6+8)	(4+9)
	(10+7)	(7+9)	(5+10)	(5+9)	(3+10)
	(9+8)	(6+10)	(4+11)	(4+10)	(2+11)
		(5+11)		(3+11)	

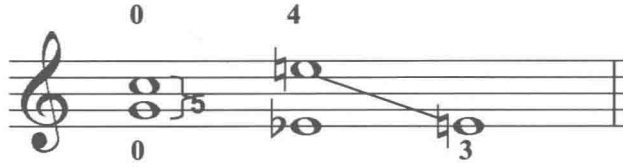
表 2 中的 12 个数字分别代表可供选择的 1–12 个音。无括号的数字是指与参照音或倒影点产生重复的音，或者是与其自身镜像重复的音，这些不可选。如谱例 5 所示，如果选择倒影点音程数 5 为例，选取无括号的音程数为 7 的音，即 G，那么 5+7=12，必会产生重复音。即如图所示，倒影点 G 和音程数 7 的音重复了，无法产生镜像倒影。

谱例 5



有括号的两个音，如果同时出现在六音列中，必会产生重复音（即规则二）。如谱例 6 所示，还以倒影点 5 为例，C–E 音程数为 4，G–E 音程数为 3，表 2 中（4+3）两音都出现在此六音列中。由于 5+4+3=12，所以出现重复音 E，镜像倒影不成立。

谱例 6



如果选择表 2 中的偶数倒影点，即 2、4、6、8、10，由表格可得知，除去会产生重

复音的音程数外，均只剩余 4 个括号，即 4 种音程数供选择，无法构成六音列，所以不可选。

罗奇伯格虽然总结出了创建具有镜像倒影六音列的几个规则，但是他也表示了，即使有这样的表格和规则辅以创建镜像倒影，在此过程之中，想同时符合以上几条规则快速地写出这样的六音列还是比较困难的，剩下的还需要创建者不断地“尝试”与“失败”。

二、总结及评价

至此，笔者最初的疑问才完全解除，罗奇伯格所指的这个在勋伯格作品中首先出现的“镜像倒影”六音列的现象，与一般理解中的倒影或是镜像并不相同。

在罗奇伯格眼中的这个六音列的“镜像倒影”特征，其实即米尔顿·巴比特在其 1955 年写作但当时未发表的文章《十二音作曲的一些方面》中所提出的“配套性原则”之一（combinatoriality）。即用一个十二音序列的前六个音，作为“种子”去引申和发展后六个音，以及设计一个与之相应配套的第二序列，两个序列因而在作品中可以被一起使用①。在巴比特对十二音技法和音级集合理论研究中，借用了数学的术语，首次将其确定为“配套”（也即罗奇伯格理论中提出的交换性和颠倒性）。

很显然，这样的称谓和理论在之后被广为接受，而罗奇伯格的“镜像倒影”六音列似乎没有能够引起足够的共鸣。个中原因纵然不在本文研究范围内，但仅对《六音列及其与十二音音列的关系》一书的研究来看，笔者认为罗奇伯格只是从分析已有的产生镜像倒影六音列的角度，企图用繁琐的假设和证明来总结规则，并没有抓住其之所以成为镜像倒影六音列的数理性规律。甚至笔者认为，这个小册子在当时并没有能够清晰透彻地解决六音列“配套性”特点这一技法问题，只能算罗奇伯格为之后自己的创作实践做了一个繁琐的说明。或者换用作者自己的话来说，这本书中的分析方法有点“笨拙”，所以，米尔顿·巴比特对于六音列配套性原则的理论应该更便于大家理解和接受。

罗奇伯格在理查·杜法罗对其的采访中谈到“罗巴之争”时如此表态“当然，它（《六音列及其与十二音音列的关系》）被评价为以晦涩的、不细致的方式解释问题……其（指米尔顿·巴比特）确实以一种不同的方式道出了我用更浅显、愚钝的方式说出的同样问题。但那并不使我烦恼，因为他完全符合我的目的。”② 另外，其在此书中也写道“……作为一个作曲家要澄清问题。我希望通过此书，能够开启一片至今都比较模糊的领域……为产生具有镜像的六音列却不能在音乐思维中获得新生是陷入枯竭的把戏。”③

可见，罗奇伯格其实并无意于“罗巴之争”，同时也无意于做一个分析理论家，他只是觉得作为一个作曲家在必要时需要把一些技法阐释清楚，而这些技法的最终目的以及罗

① 姚恒璐 . 现代音乐分析方法教程 [M]. 湖南 : 湖南文艺出版社 ,2003:127.

② Yoojin Kim. *An Innovat·e Approach to Serialism: George Rochberg's Twelve Bagatelles for Piano and Symphony No.2*,[D]. Ohio State University.2007.

③ George Rochberg. *The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row*[M]. Theodore Presser Co. 1955:35..

奇伯格的兴趣点还是回归于作品。在 1955—1956 年间创作的《第二交响曲》正是其六音列理论的直接产物，而这也正是本文的研究重点。

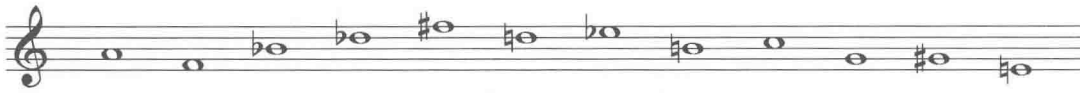
第三章 《第二交响曲》的序列设计及使用

第一节 《第二交响曲》的十二音序列

一、序列的构成及设计理论

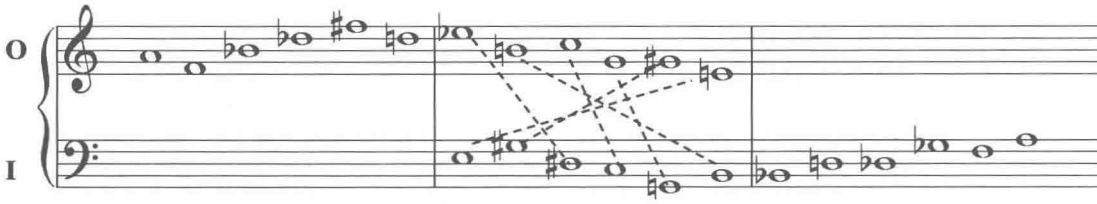
《第二交响曲》写于 1955 年冬—1956 年春季，但是罗奇伯格在 1952—1954 年间对其已有构思。整部作品由四个相互间毫无停顿的乐章组成，并衔以短小的连接部。在这部接近半小时的作品中，所有材料都来源于一个十二音音列。而这十二个音在《第二交响曲》的开头四个小节，管乐和打击乐组以齐奏的方式，第一次完整地展现了整部交响曲的原序列。如下图所示，此音列即《第二交响曲》中所用的序列原型，见谱例 7。

谱例 7



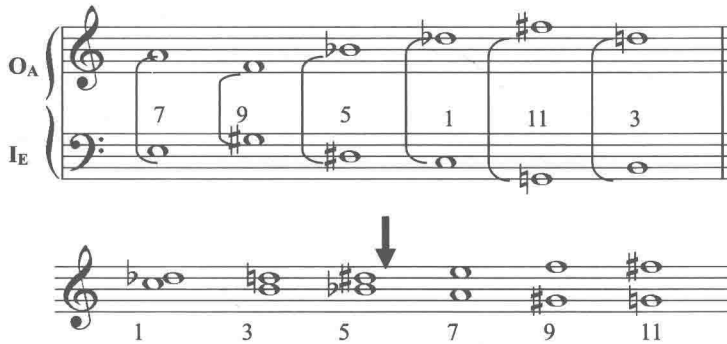
按照上一章节中罗奇伯格的镜像倒影理论，我们来查看此音列中后半个六音列与前半个六音列的关系。如谱例 8 所示：

谱例 8



十二音列 I 是原型 O 的下四度倒影（倒影音程数为奇数 5），且原型 O 的后半个六音列是倒影 I 前半个六音列的重组。也即，原型 O 的后半个六音列是前半个六音列下四度倒影的重组。我们再将对应的六音列组进行纵向配对，考察其音程结构。如谱例 9 所示：

谱例 9



如上例所示，配对后，按照由小到大的音程数排列，确实形成了一组扩张的音程。并且，两条外扩的旋律线条各自均横跨四度，即 ♭D–♯F 和 C–G。由此可见，《第二交响曲》中的原型序列 O_A 与 I_E 确实符合罗奇伯格镜像倒影理论中对音列的设计要求。

二、实践解决问题

紧接着，让我们再来仔细察看《第二交响曲》的“魔方”，如表 3 所示：

表 3①

	I_A	I_F	I_{Bb}	I_{Db}	$I_{F\#}$	I_D	$I_{D\#}$	I_B	I_C	I_G	$I_{G\#}$	I_E	
P_A	A	F	Bb	Db	F #	D	D #	B	C	G	G #	E	R_E
$P_{C\#}$	C #	A	D	F	Bb	Gb	G	Eb	E	B	C	Ab	R_{Ab}
$P_{G\#}$	G #	E	A	C	F	Db	D	Bb	B	F #	G	Eb	R_{Eb}
P_F	F	Db	Gb	A	D	Bb	B	G	Ab	Eb	E	C	R_C
P_C	C	Ab	Db	E	A	F	F #	D	Eb	Bb	B	G	R_G

① 本文之后出现的序列标记均会如例 12 中所示，采用以 O、I、R、RI 加上序列第一个音的音名，这样的新标记法来标记。如《第二交响曲》的原序列，第一个音是 A，即以 O_A 来标记整个序列。

在十二音序列分析中，本身存在两种标记法，即类似传统音乐中的“固定调”和“首调”方式。“固定调”标记法，即 C-B 的半音阶，固定以 C 为“0”，♭D 为“1”，以此类推，到 B 为 11 进行标记。如果是以 B 为开始的序列，则用 O_{11} 标记。“首调”标记法，即若以 A 为开始的序列，则从 A-♭A 的半音阶，以 A 为“0”，♭B 为“1”，以此类推，到 ♭A 为 11 进行标记，这样的序列以 O_0 为标记。

无论“首调”还是“固定”标记法都凸显了音级间、序列间的数理关系，但是减弱了序列具体对应到音的直观概念，也可以说更模糊了直观上对序列的音响概念。让人一看到这样的标记就联想到一种数学关系，就想到了“计算”而不是原本对音乐的声响概念。

并且，在序列音乐的分析中阿拉伯数字“0-12”分别有着双重含义。即除了用数字来标记音级数外，对于每一个具体序列中的音序数也是用阿拉伯数字来表示的。只不过音序数的标记都是从 1-12。序列标记 O_{11} 中的“11”是指的其音级数含义不是音序数含义，这样就容易给序列音乐作品进行具体的理解、分析和说明带来混淆。

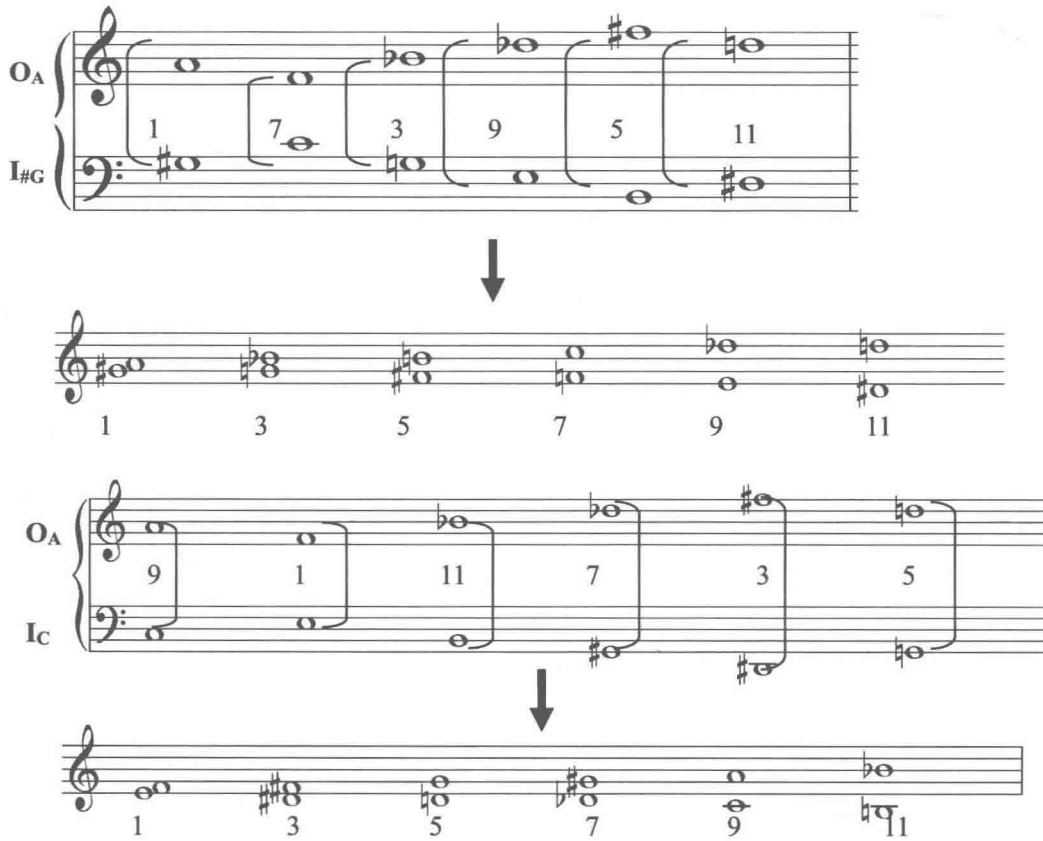
如果用 O_A 这样的序号来标记序列就像传统调性体系中的调号名称一样不容易和数字的含义产生混淆，并且能够很清楚地一眼就看出：这是一个以 A 为第一个音的原型序列。并且当产生移位时依然加上移位的数值，同时用 + 和 - 来表示向上和向下移位。如 O_{A-4}，不用看序列就可以直接写出即序列 O_F，如果是 O_{A+4} 即写出是 $O_{\sharp C}$。

笔者作此说明旨在表示，用这一标记法并无盲目追求标新立异之意，只是为了便于在文章中出现音乐分析时，能将具体的序列技术分析和音乐本身结合得更紧密。

P_E	E	C	F	Ab	Db	A	Bb	Gb	G	D	Eb	B	R_B
P_{Eb}	Eb	B	E	G	C	Ab	A	F	F #	C #	D	Bb	R_{Bb}
P_G	G	Eb	Ab	B	E	C	C #	A	Bb	F	F #	D	R_D
$P_{F\#}$	F #	D	G	Bb	Eb	B	C	Ab	A	E	F	Db	R_{Db}
P_B	B	G	C	Eb	Ab	E	F	Db	D	A	Bb	Gb	R_{Gb}
P_{Bb}	Bb	F #	B	D	G	Eb	E	C	C #	G #	A	F	R_F
P_D	D	Bb	Eb	Gb	B	G	Ab	E	F	C	C #	A	R_A
	RI_D	RI_{Bb}	RI_{Eb}	RI_{Gb}	RI_B	RI_G	RI_{Ab}	RI_E	RI_F	RI_C	$RI_{C\#}$	RI_A	

纵向的三个阴影部分分别代表 I_C、$I_{\#G}$ 和 I_E 的第一个六音列，横向的阴影部分即原型的后半个六音列。通过比较可以看出来，这三个倒影的音（阴影部分）与原型的后半个六音列的音是一样的，也可以说，这三个倒影是原型后半个六音列的三种重组形式。由上文可知，I_E 是符合罗奇伯格镜像倒影理论的音列，那么在此不妨也对另两个倒影 $I_{\#G}$ 和 I_C 进行纵向配对察看，如谱例 10 所示：

谱例 10

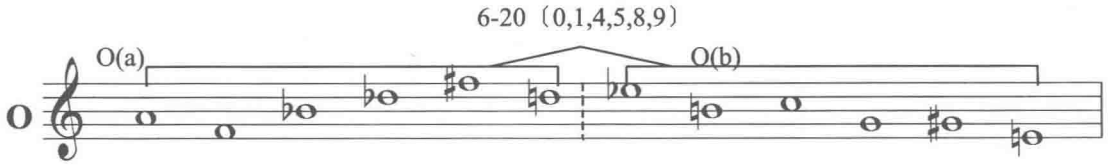


它们分别是倒影音程数为奇数 1 和 9 的倒影，均与原型 O 形成了两个扩张的系列音程，并且外扩旋律线条都横跨了四度音程。按照罗奇伯格的理论，I_C、$I_{\#G}$ 和 I_E 应该均是符合要求的镜像倒影。但是，同样在其理论中镜像倒影的对应序列是一对一，而没有这里的一对多现象，这又如何解释呢？

罗奇伯格自己如此解释“由于音列的特殊结构，所以存在此音列的三个自生的镜像倒影，每一个镜像始于不同的音”①。虽然罗奇伯格做了一个简单的解释，但是在其《六音列及其与十二音音列的关系》一书中却没有提及这样六音列的情况更没有进一步阐述。那么同时出现了符合罗奇伯格镜像倒影理论的三个音列之原因是什么呢?

为了一探究竟，笔者又从音级集合的角度再次考察原序列。

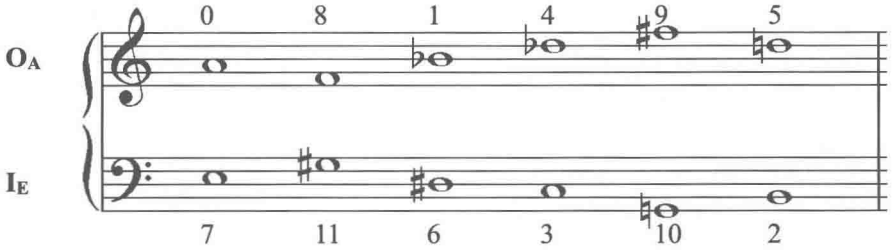
谱例 11



如谱例 11 所示，将原型序列 O 分为两个六音列 O(a) 和 O(b)，两个六音列均构成集合 6–20〔0,1,4,5,8,9〕。由艾伦·福特的集合表可知，集合 6–20 的有限移位数是 4，当 T=4 和 T=8 时会出现两个移位相等集合。并且，高为杰教授在其文章中以几何画图式的直观说明，对这个集合的配套性进行了专门分析，指出此集合是一个对称性集合，且仅有一种配套方式——〔0,1,4,5,8,9〕和〔2,3,6,7,10,11〕。②

由此，笔者将福特的集合理论、高为杰的配套性分析相结合，来察看《第二交响曲》中原序列 O 的镜像倒影问题。设定以原序列 O 中的第一个音 A 为音级 0，其他各音逐一标记音级数，可得：

谱例 12

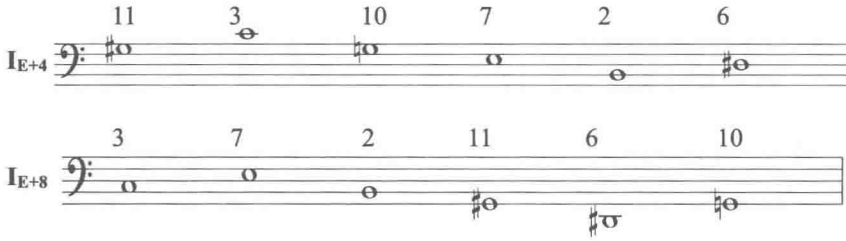


由高为杰的配套性集合可知〔2,3,6,7,10,11〕仅与〔0,1,4,5,8,9〕产生配套，现将这种集合的特性对应到序列中，如例 15 中的 O_A 和 I_E 也形成配套，且都构成了集合 6–20。另外，此集合的有限移位数是 4，也将这一特性对应到序列中，把 I_E 进行一个移位，当 T=4 和 T=8 时，可得以下两个序列。

① Joan DeVee Dixon, *George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works*[M]. Pendragon Press,1992:156.

② 高为杰 . 音级集合的配套 [J]. 中国音乐 ,2004(4):41.

谱例 13



由谱例 13 标记所示，当 I_E 分别进行了两次移位之后（即 I_{E+4} 和 I_{E+8}）所得序列的音与 I_E 的音完全一样，只是顺序不同，也即魔方中的序列 $I_{\#G}$ 和 I_C。因此，《第二交响曲》的原序列 O_A 拥有三个符合罗奇伯格镜像倒影理论的音列 I_E、$I_{\#G}$ 和 I_C。其内在原因是罗奇伯格设计的此六音列构成了一个具有对称性的配套性集合 6–20，所以运用于序列中，就会产生三种形式的配套序列。

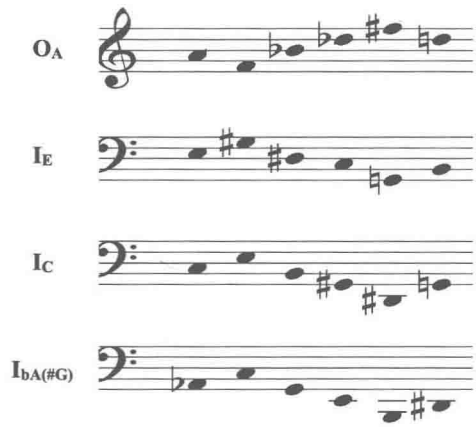
由此可见，罗奇伯格在其理论中没有“说清楚”的问题，却在创作实践中得到了解决。如此派生出来的其它六音列与原型形成了一个组合，其所有音列的源头都是同一个六音列，且互相之间形成的逻辑关系具有高度的统一性和结构性。而这样“由一生三”的一个“近关系”序列组合，在《第二交响曲》中是罗奇伯格的主要使用材料之一，为这样大型作品的整体设计打下了内部深层结构支撑的基础。

第二节　序列的使用

一、六音列组合的使用

由上文可知罗奇伯格由一个六音列原型引发出三个镜像倒影，这样就形成了以下的这个音列组合：

谱例 14



这样的音列组合之间既是生发关系又是互补关系，其在《第二交响曲》中成为主要使用的素材。

然而，在《第二交响曲》的魔方中我们还能够找到其余可以与 O_A 产生配套的六音列：

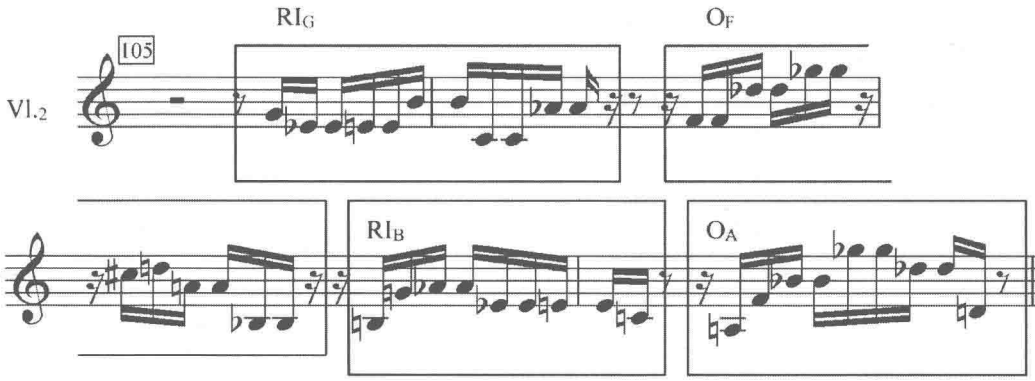
表 4

	I_A	I_F	I_{Bb}	I_{Db}	$I_{F\#}$	I_D	$I_{D\#}$	I_B	I_C	I_G	$I_{G\#}$	I_E	
P_A	A	F	Bb	Db	F #	D	D #	B	C	G	G #	E	R_E
$P_{C\#}$	C #	A	D	F	Bb	Gb	G	Eb	E	B	C	Ab	R_{Ab}
$P_{G\#}$	G #	E	A	C	F	Db	D	Bb	B	F #	G	Eb	R_{Eb}
P_F	F	Db	Gb	A	D	Bb	B	G	Ab	Eb	E	C	R_C
P_C	C	Ab	Db	E	A	F	F #	D	Eb	Bb	B	G	R_G
P_E	E	C	F	Ab	Db	A	Bb	Gb	G	D	Eb	B	R_B
P_{Eb}	Eb	B	E	G	C	Ab	A	F	F #	C #	D	Bb	R_{Bb}
P_G	G	Eb	Ab	B	E	C	C #	A	Bb	F	F #	D	R_D
$P_{F\#}$	F #	D	G	Bb	Eb	B	C	Ab	A	E	F	Db	R_{Db}
P_B	B	G	C	Eb	Ab	E	F	Db	D	A	Bb	Gb	R_{Gb}
P_{Bb}	Bb	F #	B	D	G	Eb	E	C	C #	G #	A	F	R_F
P_D	D	Bb	Eb	Gb	B	G	Ab	E	F	C	C #	A	R_A
	RI_D	RI_{Bb}	RI_{Eb}	RI_{Gb}	RI_B	RI_G	RI_{Ab}	RI_E	RI_F	RI_C	$RI_{C\#}$	RI_A	

如表 4 魔方所示，深色底纹的六音列是《第二交响曲》的原型六音列，即 O_A；而凡是与镜像倒影具有同样六个音的音列均被标以浅色底纹，也即，具有浅色底纹的六音列均可以与 O_A 产生配套（其中包括三个镜像倒影）；而凡是与 O_A 具有同样六个音的音列均被标以中等底纹；那么，配套的范围就被进一步扩大了，凡是浅色底纹的六音列均可以和中等（包括深色）底纹的六音列进行配套使用。

在《第二交响曲》中这些配套性的六音列如“立体魔方”一般被作曲家调度，例如作品第 104 小节——107 小节中的第二小提琴组：

谱例 15



RI_G 和 RI_B 就属于浅色系列，O_F 和 O_A 就是中等和深色；RI_G 和 O_F、RI_B 和 O_A 可以分别构成一个完整的十二音音列，而其六音列本身所在的序列就不再完整出现了。这样六音列的配套性连接在《第二交响曲》中使用频率非常高，各配套性六音列之间的转换也非常灵活。如此连续的六音列配套序列使用，在作品中大部分用于音乐的展开或者乐段的连接，

使得音乐发展具有高度的内在逻辑性和统一性。

而另一种配套性序列使用情况也是作品中大量运用的，即配套性的两个序列完整地出现十二个音。这样的两个序列虽然不像上一种情况中，两个序列可以共同构成一个完整十二音音列，但是它们相互间的逻辑关系在作品中起到了关键的结构性作用，例如主题间的对应关系等（详细请见第四章）。

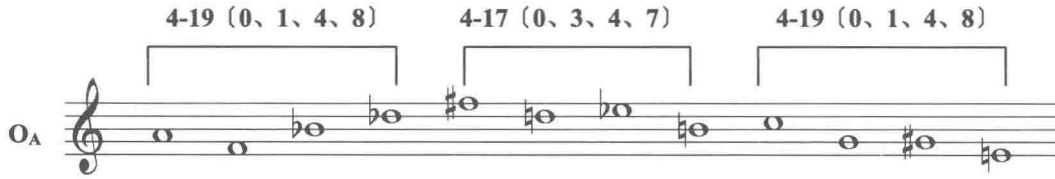
无论是六音列配套还是完整十二音序列的配套，通过《第二交响曲》的魔方我们可以看到，红色底纹的六音列，即原型序列 O_A 的第一个六音列是引发整个魔方的一个“种子”。由这个“种子”产生了一个完整的十二音序列，又产生了一个镜像倒影的序列组合，之后生发出了一系列配套性的序列。而作曲家又用这颗“种子”所引发的一系列材料构成了一个整体的音乐形态，这个音乐形态的高度逻辑性和统一性均来自于这颗“种子”——六音列——其成为整部作品深层结构的核心凝聚力。

二、四音集合与三音集合的运用

如果把序列 O_A 看作是整部作品发展的细胞，那么六音列就是这个细胞的细胞核，而细胞核内部也有着自己的结构和组成部分。同样，序列 O_A 除了是由一个六音列生发出整个序列之外，其也有着自己的次级结构。

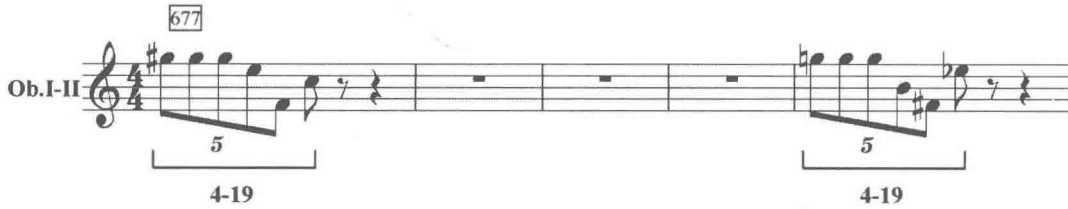
（一）四音集合

谱例 16



如谱例 16 所示，序列 O_A 可以看成三个连续的四音列。这三个四音列分别构成了集合 4–19〔0、1、4、8〕、4–17〔0、3、4、7〕和 4–19。由福特的集合理论可知，4–19 和 4–17 是 R_P 关系集合，并且 4–19 是集合 6–20 的子集。即，这里的四音列除了是序列 O_A 简单的截断使用形式外，其和六音列还有着内在逻辑关系。在序列的次级结构中具有如此重要地位的四音列在作品中同样也承担了重要任务。此处例举第四乐章 677–725 小节，由木管乐组开始出现的以 4–19 四音列为基础的基本音型：

谱例 17

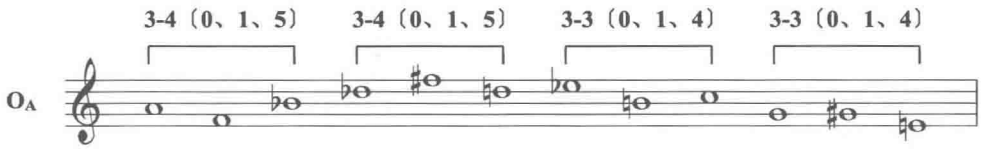


并通过一系列移位、节奏变化等手法，最终制造出了全曲末尾的一个极具感染力的渐强性高潮（详细见第四章）。

（二）三音集合

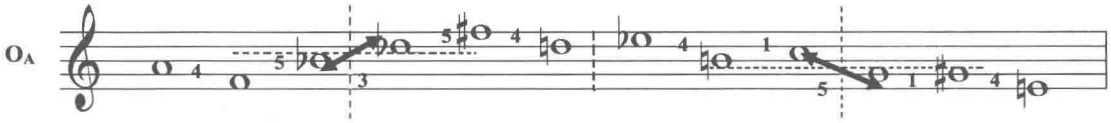
而在 O_A 序列的次级结构中，另一个具有重要逻辑关系并在作品中被委以重任的就是三音列。如图所示：

谱例 18



从三音列截断层次来看，序列 O_A 可以看作是由两个 3–4〔0、1、5〕和两个 3–3〔0、1、4〕集合构成。由福特的集合理论可知，3–3 和 3–4 本身都是集合 6–20 的子集，且它们是具有 R_1 关系的集合。而我们如果将音级间标上音程数可以进一步发现：

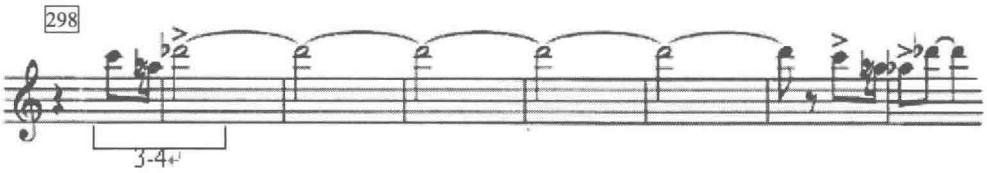
谱例 19



第一个三音列的音程数依次为“4–5”，第二个三音列的音程数依次为“5–4”，它们互为倒影逆行关系；第三个三音列的音程数依次为“4–1”，第四个三音列的音程数依次为“1–4”，它们也互为倒影逆行关系。

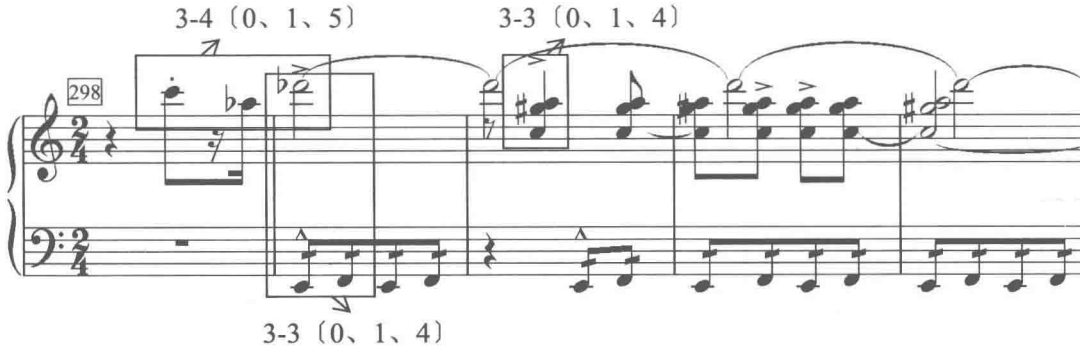
由此可见，序列 O_A 分成的两个六音列各自内部都是由两个相同三音列形成的倒影逆行对称结构，而这两个三音列互相间又有着极大相似性。作为 O_A 次级结构在作品中出现的最短小的截断，三音列以其形态的短小、音程含量的结构，注定了其灵活、诙谐具有对比性的音响特质。如此重要的次级结构在整部作品中无论是主题呈现还是和声结构都彰显其特殊地位，尤以第二乐章为突出。

谱例 20



如图所示，这是第二乐章的一个重要主题。

谱例 21



通过本章对《第二交响曲》原序列 O_A 的层层考察，可以发现，仅这一个序列及其镜像倒影关系序列组和其次级结构的各截断音列，就已经构成了一个严谨统一而又具有高度凝聚性的音高结构设计。

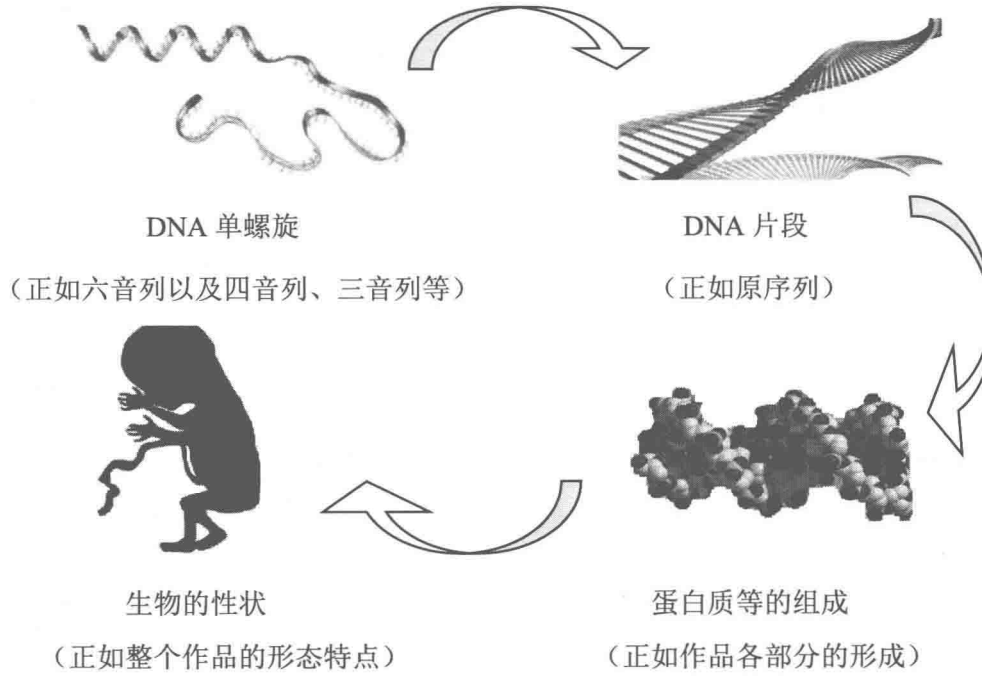


图 1

如图 1 所示，若将序列 O_A 看作整部作品的 DNA，那么六音列就是其中具有遗传讯息的 DNA 片段，而次级结构四音列、三音列就是 DNA 上的各序列段。DNA 正是通过其各组合结构产生的不同遗传信息来影响蛋白质等的组成，从而进一步影响生物的性状。同样，对于一部十二音序列作品来说，其原序列也正如 DNA 一样，对整个作品的最终形成具有直接的影响。由于打破了调性，原来作品中调性布局对整个作品的结构性作用消失殆尽，

整个作品陷入了新的自由，但是绝对的自由也将会失去平衡，所以原序列的设计在此时显得格外重要。由上文分析可见，《第二交响曲》的六音列镜像倒影关系及其次级结构关系构成了一个高度凝聚性的结构体系，其既具有向外的生发性又具有内在的逻辑性。罗奇伯格充分吸取了十二音技术的精华，以其严谨的设计保证了作品的所有材料来源都统一于一个深层结构，为作品外在形式的建构架起了良好的内部支撑。

第四章　以传统思维为基础的整体写作

第一节　结构的设计

罗奇伯格在 1952—1954 年间，也就是刚刚开始创作十二音作品的时候（第一部十二音作品《十二首钢琴小品》），就已经开始构思《第二交响曲》。在经历了从器乐独奏作品（如《十二首钢琴小品》）到室内乐作品（如《为九件乐器而作的室内交响曲》）等一系列由简单到复杂体裁的十二音创作探索过程后，罗奇伯格逐渐积聚了对大型交响作品进行十二音创作的驾驭能力，同时为《第二交响曲》的整体设计进行了长期地构思。除此之外，前一首交响曲的创作也影响了罗奇伯格对第二首交响曲设计时的思考。

第一首交响曲创作于 1948—1949 年，一开始作曲家安排了五个乐章，但随后又改成了三个乐章的版本。对正值而立之年作曲家写作的第一首交响曲，罗奇伯格的一位柯蒂斯音乐学院同事建议到："没有人会去演奏一个年轻、不出名的作曲家写的一首长达一个小时的交响曲。"[①] 于是，《第一交响曲》的版本在作曲家之后的创作生涯中共出现了两种，这首作品也在创作之后十年才进行首演，同时也不断促进了作曲家对于交响曲结构设计的思考。之后，在作曲家进行第二首交响曲创作的时候，就决定采用和第一首完全不一样的结构即只有一个开头和一个结尾，乐章间没有停顿，以三个短暂的间奏来连接四个乐章，一气呵成地在三十分钟内结束一部交响曲。

一、整体的设计

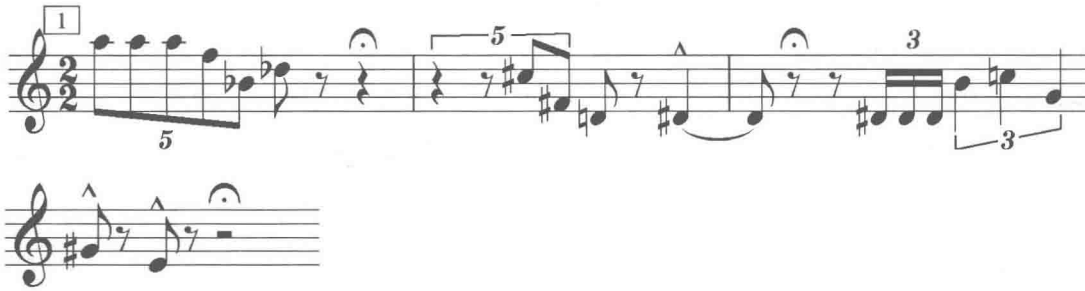
（一）开篇之设计

全曲的开头共四个小节，除弦乐外所有的管乐队及打击乐器组以极强的力度奏出了引

① George Rochberg. *Five Lines Four Spaces: The World of My Music*[M]. University of Illinois Press,2009:13.

子主题。这个引子主题除了本文第三章中提到的呈示了十二音原序列外，还预示了整个交响曲中重要的音乐形态。

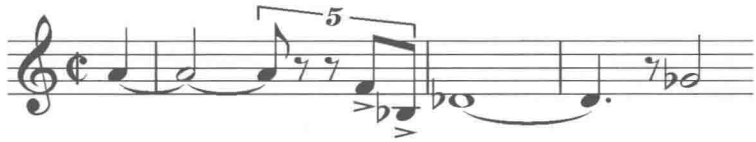
谱例 22



如谱例 22 所示，四小节的引子主题被两个延长记号分成三个短小的分句，但是每一个分句的结尾和下一个分句的开头都使用同一个音（分别是 ♭D 和 ♯D）。这类似中国民间音乐的“鱼咬尾”，使得三个分句环环相扣，而又各具形态。其中第一和第二分句的特点统领了全曲各主题的形态特点。

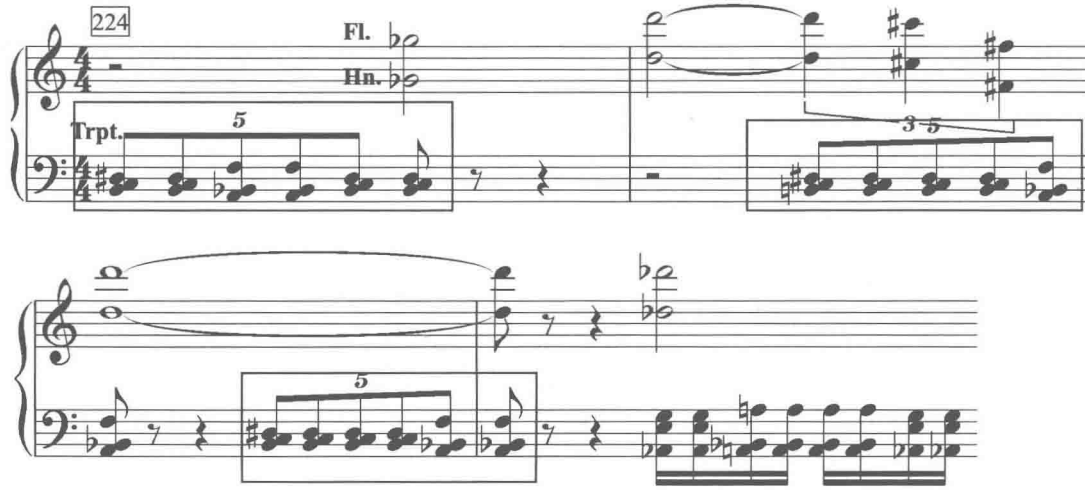
第一个分句中的五连音，是引子主题和主题 A 及其变形的原型乐思，以第一和第四乐章出现的最多。如主题 A 的开头：

谱例 23



同时它还在作品中纵向组合后以和声性音型出现，在织体中起到和声支撑作用，如：

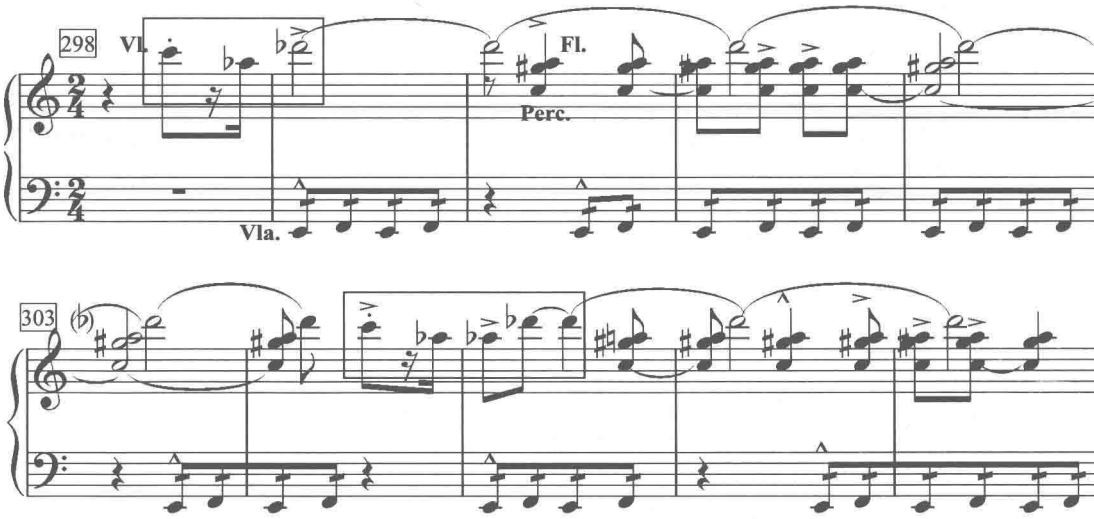
谱例 24



这个乐思在第四乐章中，还发展成了全曲最终的一个大高潮，可以说是最有力量的一个乐思。（具体详见第二节 C）

第二个分句最大的特点就是切分。作曲家给第三拍空出一个后半拍，并且让第四拍延长了时值同时还给了着重记号，以突出最后一个音，形成了重音切分。这样的重音切分在整部作品中又通过自由而丰富的表现手法进行了各种变形产生了各式各样的主题，如第二乐章的主题。

谱例 25



由本文第三章可知，298 小节开头的三个音构成的集合 3–4 与引子主题第二分句中后三个音构成的集合 3–3 是 R_1 关系，在音程关系上具有极大相似性的保证后，作曲家将它们的旋律形态勾画地也极其类似，并在三个音的再次出现时（304—305 小节）重复了 ♭A，与附点节奏结合完全产生了切分的效果。而铜管与打击乐的和声性切分音型及金属音色的加入，使得整个主题诙谐而富有动力。

由于切分所带来的不稳定性而使得各主题具有较强的展开性和动力性，所以，这个最具有动力性的乐思及变型，主要出现在第二、第三乐章以及第一乐章的发展部分。

（二）结尾之设计

从作品整体平衡的角度来看，交响曲的开头已经被设计为一个代表整部作品的统领，其结尾必然要有能与其抗衡的力量。所以，罗奇伯格如此定位其结尾“一个收束和作为标志整部作品智慧和情感力量的总结”。[①] 于是第四乐章成为整个交响曲的结尾，其对之前的重要情感和力量做了一次回顾，主要可分为两大部分，如例 31 所示：

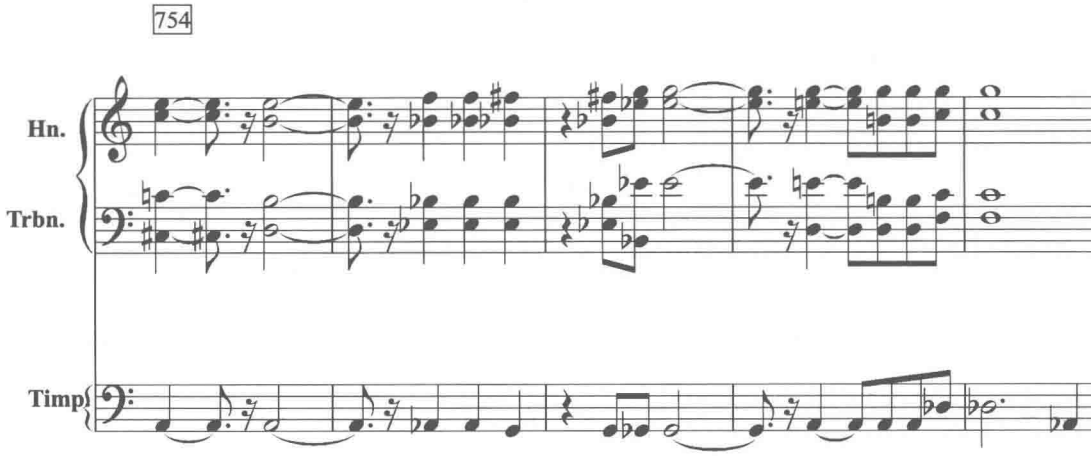
① George Rochberg, *Five Lines Four Spaces: The World of My Music*[M]. University of Illinois Press,2009:16.

表 5

乐章	部分	小节	主题	小节
第四乐章	引子主题	657–662	引子主题变奏	
	A	663–733	主题 H	663–676
			主题 H+ 引子动机	677–725
			连接	725–733
	B	734–759	主题 A	734–746
			连接	746–753
			主题 H2	754–759
	连接	759–769		
Coda		770–795		

A 部分主要回顾了引子主题，并以五连音的动机逐渐叠加积累了整部作品的力量，以达到最后一个高潮。紧接而来的 B 部分以主题 A 和 H 的变化出现，将之前积聚的所有能量在此充分地释放了。其中再现的主题 H 和 123 小节第一次出现的主题 H 遥相呼应，同时也产生了很大的变化。如谱例 26：

谱例 26



短短五小节的主题 H 再现，已经将第一次出现时节奏的逐渐加紧以及五连音音型的运用全部省去了，只留有缓慢的半音旋律音程扩张以及切分节奏。这种缓慢的扩张不仅将原来主题 H 所具有的强烈预示性和推动性大大弱化了，反而将之前所积聚的强烈情感和力量在这里吞噬了。随之而来的尾声“Adagio sostenuto”将这种情绪进一步缓慢弥漫开去，以乐队低沉的音区和持续音音型将音乐带向黑暗沉寂之中。

由此可见，《第二交响曲》的结构形式虽然是四个乐章外加连接部衔接，但是作曲家在整体设计时完全是以 ABA 三部性进行构思的。简短而统领式的开头，犹如歌剧序曲一样，将整部作品中主要的乐思巧妙地置于引子主题中；经过不断发展的第二、第三乐章后，第四乐章对整部作品中重要的主题进行了突出地变化再现，不仅与开头形成了呼应更将全曲强烈的情感最终推向了黑暗。就整体设计的层面而言，作曲家既体现出音乐素材的一致性

和展开性，又使结构具有一种平衡性，这甚至让人嗅到了一种浪漫性风味，正如其自己所说“……与自贝多芬之后的术语‘交响曲’含义相吻合，不失去均衡性、一致性和展开性的意义”。①

二、各乐章设计

从整体层次来看，《第二交响曲》的设计是按照 ABA 的三部性来构思的；从一、二、三乐章内部的层次来看，作曲家也是按照 ABA 的三部性来写作的。站在 20 世纪 50 年代的罗奇伯格，写作一部十二音交响曲，可供其调度的形式可谓多种多样；但是无论是整体还是局部的结构设计，他一再突出了再现性的设计构思，甚至在第一乐章使用了传统的“奏鸣曲式”。

（一）第一乐章的奏鸣曲式

传统的奏鸣曲式一般有呈示、展开和再现三个部分，第一乐章也具有这样的三部分，如表 6 所示：

表 6

乐章	部分		小节	主题	小节
第一乐章	引子		1–4	引子主题	4
	A	Ⅰ部分	4–62	主题 A	4–18
				主题 B	17–32
				主题 A	32–45
				主题 A 和 B	45–62
		Ⅱ部分	62–122	主题 C	62–66
				主题 D	67–76
				主题 E	76–82
				主题 F	82–94
				主题 G	94–103
				主题 C_1 和 D_1	104–116
				主题 C_1	117–122
	B		123–205	主题 H	123–140
				主题 A_1	141–154
				主题 F_1	155–167
				主题 E_1	167–184
				主题 H_1	185–205
	A’		206–249	主题 B_1 和引子主题	206–221
				主题 A 和 B	221–249
连接			249–255		

不过，呈示部 A 没有传统的主、连、副、结，而是被作曲家重新分成两个部分。

第一部分陈述了一对主题，即朗诵式的主题 A 与更加抒情的主题 B，并且这对主题作为再现的对象出现在再现部 A’。而呈示部中的第二部分并不是传统的副部，它以一个“轻盈松散的乐思组”② 承担着传统奏鸣曲式中副部所起的对比性作用。而除了外在形式上能体

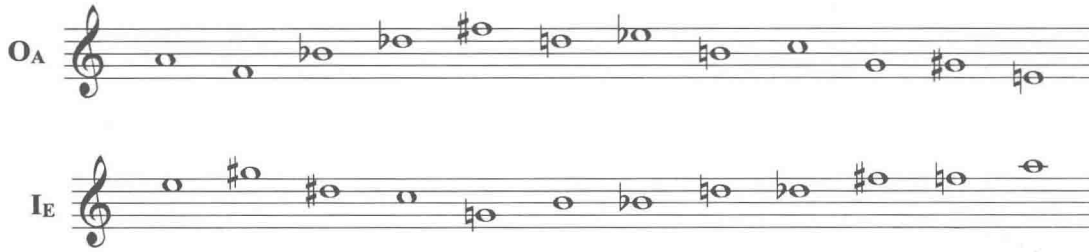
① Joan DeVee Dixon. *George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works*[M]. Pendragon Press,1992:156.

② 同上。

现出传统奏鸣曲式之外，第一乐章在主题间的关系上更体现出作曲家传统性的思维。

在传统奏鸣曲式中，除了结构形式之外，还有一个重要特点就是：主部主题和副部主题在呈示部中出现在不同的调上，而在再现部中则调性归于统一。但这一特点是建立在调性体系基础之上的，在无调性作品中，尤其是在十二音作品中这是无法体现的。而罗奇伯格却用传统的思维驾驭十二音音高材料，并在其中以镜像倒影的关系替代了原来传统奏鸣曲式中主、属的主题关系。如谱例 27 所示：

谱例 27



谱例 27 中的两个序列分别是主题 A 和主题 B 使用的序列。由第三章可知 I_E 是 O_A 五度移位倒影后所得的具有镜像倒影关系的序列。罗奇伯格用具有这样关系的一对序列来陈述主题 A 和主题 B，使得两主题之间产生了由移位而带来的内在联系，这就像传统奏鸣曲式中调性关系的作用一样。

而在第三章中我们知道了原序列 O_A 是具有三个镜像倒影的序列，但是罗奇伯格偏偏选择了其中的 I_E 作为主题 B 使用的序列，不得不说，I_E 的起始音 E 起到了重要的作用。A–E 之间五度的移位，这样的安排，就像是作曲家在暗示以主题 A 和主题 B 来替代传统奏鸣曲式中主部、副部主题的主、属调性关系。当然，对于再现部的“调性归于统一”这一特点，罗奇伯格并没有再去刻意设计，而是待主题进行一系列展开之后，在再现部中将主题 A、B 以及引子主题以原序列素材完整地陈述了，这同样达到了传统奏鸣曲式中要求的再现部中所起的平衡和总结作用。

（二）其他乐章的三部性

在富有激情的第一乐章之后，罗奇伯格安排了谐谑性的第二乐章和非常安静的慢板第三乐章，并且均将它们设计为三部性。如例 35 所示：

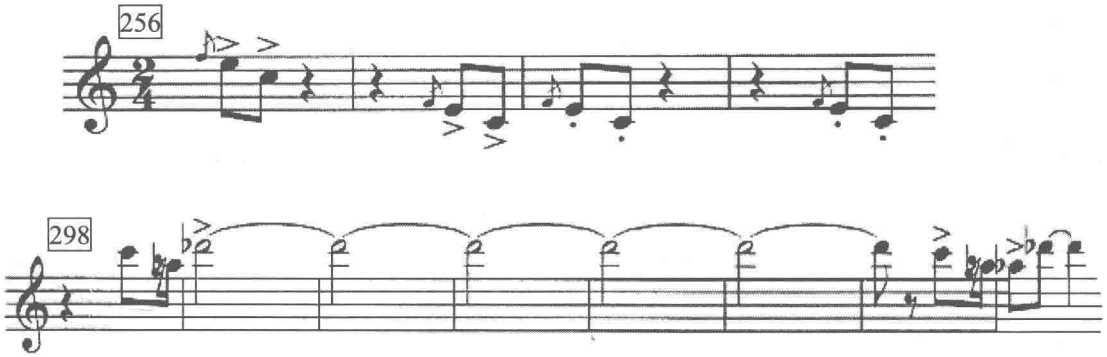
表 7

第二乐章	部分		小节	主题	小节
	A	Ⅰ部分	256–295	主题 I	256–276
				主题 J	277–295
		Ⅱ部分	296–362	主题 K	296–347
				主题 L	348–362
	B	Ⅰ部分	363–416	连接	363–371

				主题 M	372–379
		Ⅱ部分		主题 N	380–384
				主题 O	384–396
				主题 N_1	397–403
				连接	404–416
	A’	Ⅰ部分	417–454	主题 I_1	417–437
				主题 J_1	438–454
		Ⅱ部分	455–528	主题 K	455–506
				主题 L_1	507–528
	Coda		529–559	主题 I、J 的素材	
连接			560–572		

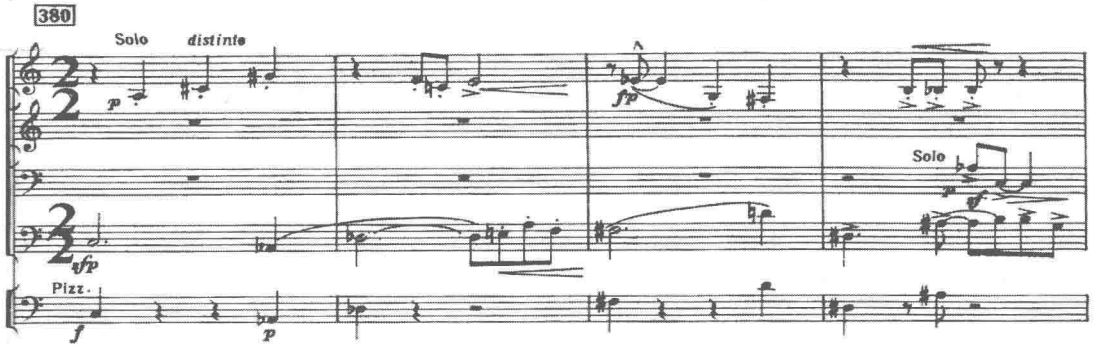
第二乐章是一个三部曲式结构，A’部分对谐谑性快板的内容做了几乎原样的再现，只在配器上略有不同。主要出现了谐谑的、甚至有点爵士味道的动机式主题：

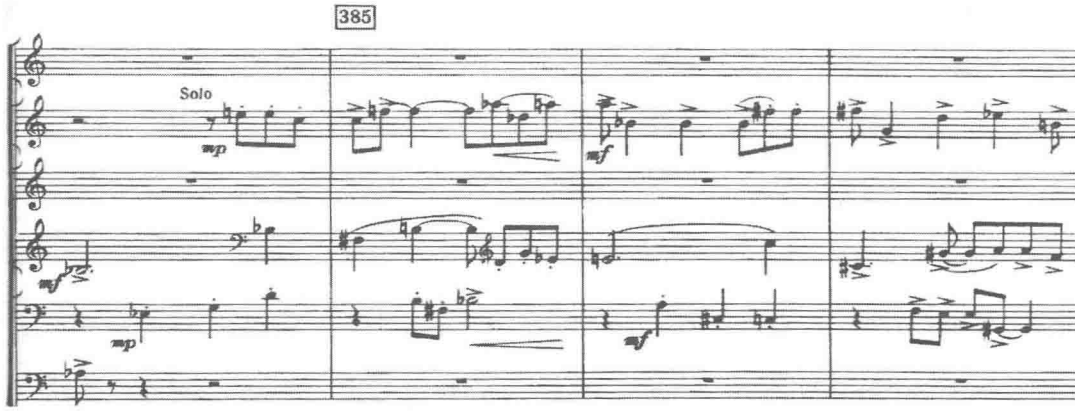
谱例 28



而夹在这两部分中间的是一个三声中部。由双簧管、单簧管和巴松吹出较之前主题更稳重的旋律，多次陈述并且相互间形成对位织体，与莽撞的 A 部分主题形成了动静间的对比，如谱例 29 所示。

谱例 29





作为一部十二音交响曲，这个具有对比的带有三声中部的谐谑性乐章出现在充满激情的第一乐章之后，不禁让人联想到了贝多芬《第九》中的谐谑性乐章。它让我们看到了罗奇伯格对自贝多芬以来交响曲传统的深度研习；并在这首十二音交响曲中，大胆地以传统思维驾驭着十二音素材，也表达了作曲家对大师的敬意。

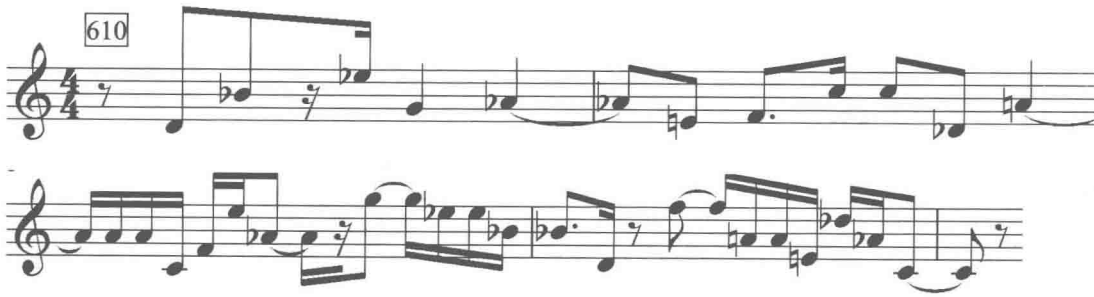
短暂连接后的第三乐章是整部作品最沉静的一个乐章。优美的旋律接连被独奏性的室内乐织体吟唱着，前两个乐章中的所有激情和碰撞瞬间都被化成最柔软的主题出现在这个“非常安静”（ Molto tranquillo ）的乐章中。但其内部结构设计同样也是对比的三部性：

表 8

乐章	部分	小节	主题	小节
第三乐章	A	573—597	主题 P	573–580
			主题 Q	581–585
			主题 P_1	585–593
			主题 Q_1	593–597
	B	598—628	主题 R	598–607
			主题 R_1	608–621
			主题 S	622–628
	A’	628—646	主题 P_2	628–635
			主题 Q_2	636–640
			主题 H_2	640–646
连接		647—656		

A’ 部分是 A 部分的紧缩性再现，但 B 部分的一个主题值得注意：

谱例 30



这个原本在第一乐章中由双簧管吹出的旋律，在第三乐章的对比性 B 部分中由单簧管

再一次吹出。变化再现后的主题 D 将第一乐章中的不安带入了第三乐章，使得第三乐章本身产生了对比之外，同时也让人回忆起第一和第二乐章。而之后第四乐章中引子主题、主题 A、B 的再现，以及五连音主题 H 在整部作品中的多次变化出现，让我们自然想到了柏辽兹的“固定观念”。当然，《第二交响曲》中具有贯穿性和呼应性的一些主题再现，在结构的功能上不可能和具有形象戏剧性发展手段的“固定观念”完全地画上等号，但是不可否认，罗奇伯格借用这种传统的创作思维，使得整部交响曲具有了完整的统一性和平衡性。

由此可见，《第二交响曲》结构设计中的传统风格不言自表；另外，对一部十二音交响曲结构设计的察看，可以让人联想到贝多芬、柏辽兹，可见罗奇伯格在探索创新的过程中依然对传统有着相当地坚持，正如其自己所说“语言是现代的但是所坚持的音乐陈述的逻辑概念是传统的”。①

第二节　主题的特点

勋伯格在最初制定十二音作曲技法的基本原则时认为，首先，所有的十二个半音都应处于绝对平等的地位；其次，一个音出现之后，在其他十一个音尚未全部出现之前，不得重复使用。② 而这十二个音构成的序列，就成为写作整部作品统一使用的全部材料。勋伯格通过这种序列自始至终地贯穿，达到了“强化了的主题一致性”。但是这种“一致性”是就材料的内在结构而言，而就“序列”的外在存在形式而言，其大多数都是以“非前景性”的状态存在，让人无法以听觉来捕捉。

但是罗奇伯格并没有被这种规则所束缚，他另辟蹊径地在《第二交响曲》中发展出了 19 个形态各异的主题。无论是这些主题的形态，还是主题在整个作品中的贯穿，都结合了十二音序列与传统的发展手法，使主题达到“前景性”的效果，让人闭上眼睛不看谱都能“听”到主题。用罗奇伯格自己的话来说：

我的十二音音乐与其他任何一个人的最重要区别，即我的是有旋律的。③

一、主题的形态

序列音乐的主题，除了已经打破古典音乐中旋律形态的“规律”，其在音区上的跨度、音域上的拓展以及音色上的转换，往往使人不能光用耳朵就捕捉到它。但是罗奇伯格《第二交响曲》的诸多重要主题却可以让人“一耳可辨”，有的甚至可以让人像对古典音乐的

① Joan DeVee Dixon. *George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works*[M]. Pendragon Press,1992:156.

② 郑英烈 . 序列音乐写作基础 [M]. 上海：上海音乐出版社 ,1989:13.

③ Joan DeVee Dixon. *George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works* [M]. Pendragon Press,1992:xxiii.

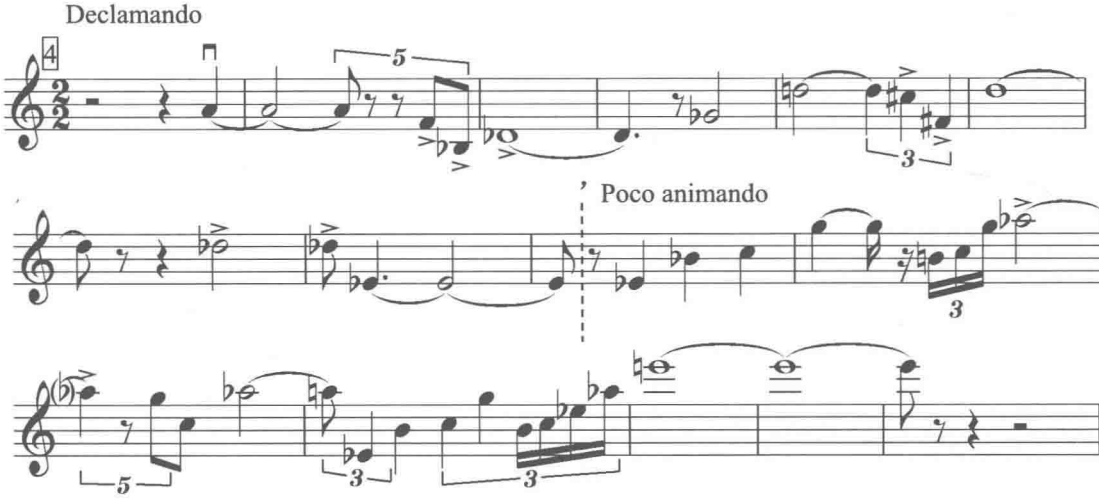
主题一样“记忆犹新”，笔者从两个方面进行了分析。

（一）乐句结构、节奏组织之均衡

传统作品的主题结构往往是较为工整的，尤其是以古典时期作曲家的作品主题为突出。根据和声的功能进行，可以充分将主题设计地平衡而统一。但是20世纪“序列”的主题，首先已打破了调性，其次序列音高的预制性使得主题的音就像一盘互不相干的“散沙”，已经无法从中辨出句法。

而《第二交响曲》中的主题却可以让人清晰地看出乐句：

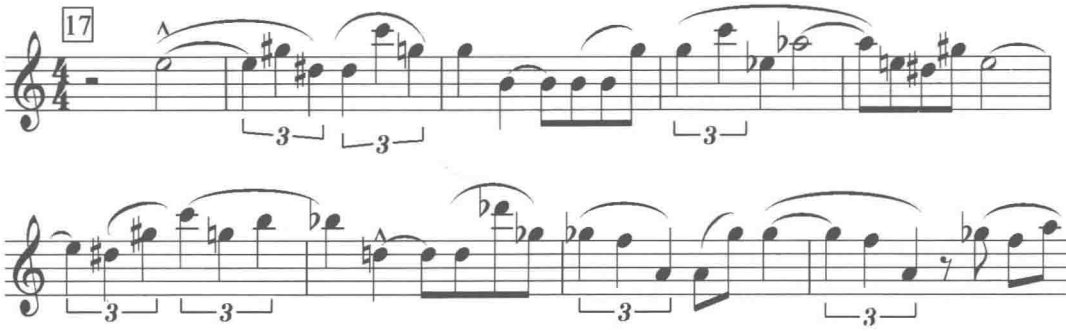
谱例31

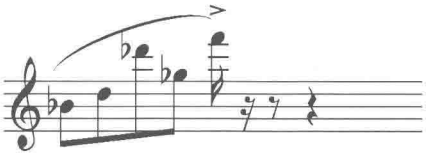


如图所示，主题A是引子主题的变奏陈述。在开头的四小节引子主题中，整个主题已经被均匀地分为三个简短动机（1+1+2）。但是在主题A陈述时，罗奇伯格并没有选择三分的乐句法，而是利用弦乐组的抒情特点将旋律拉长，并结合表情术语的要求，将原本刚毅有力的引子主题二分为抒情的“朗诵”（Declamando）和激动的“逐渐活跃”（poco animando）（7+7）。

再来察看另一重要主题B

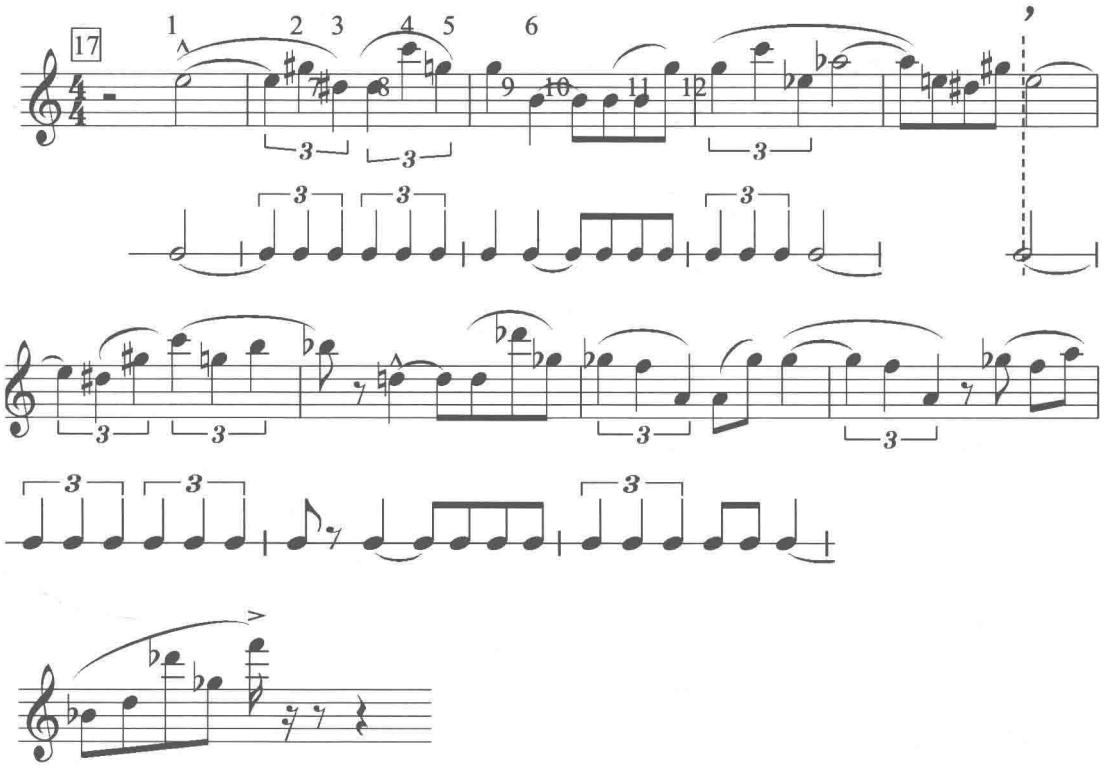
谱例32





其是一个以三连音为主，且较主题 A 更加具有表现力的主题。乍看上去似乎连绵不断无从分割，但细究起来其也是被作曲家一分为二进行设计。在这里将其主要节奏抽取出来，会看得更清楚：

谱例 33



第 17 小节和第 21 小节逗号后开始的节奏形态都是一致的，就类似古典乐句法中的平行乐句。而从序列的角度来看，17–21 小节的音高只出现了序列 I_E 的前六个音，22–26 小节才出现了 I_E 序列的后六个音。由此可见，无论从句法还是音高角度来看，主题 B 都是一个二分的乐句（5+5）。

这种均衡性的主题形态在《第二交响曲》的主题中占有重要地位，笔者将所分析的重要主题的结构罗列如下例：

表 9

主　题	主题小节数	主题分句	分句间的关系
主题 A	14	7+7	对比
主题 B	10	5+5	平行
主题 D	8	4+4	对比

主题E	6	3+3	平行
主题K	9	5+4	平行
主题N	4	2+2	平行
主题P	4	2+2	平行

如表所示，主题K虽然前一句小节数比后一句小节数多出一，但是由于其主题内在的句法也是由一个动机平行地展开两句，所以在此也将其列为“二分法”的主题。图表中其余各主题，都可以清晰地分成两个具有同样小节数的分句，并且分句间的关系不是对比就是平行。这种1：1的内在结构关系，让人感到极其强烈的传统性，甚至跨越浪漫回到了均衡而统一的古典风味。而其他一些主题虽然不是两乐句，但是其内在以动机或节奏型为单位同样也将主题均衡地分为多乐句，如主题F、主题M、主题O、主题Q等，就属于这种情况。

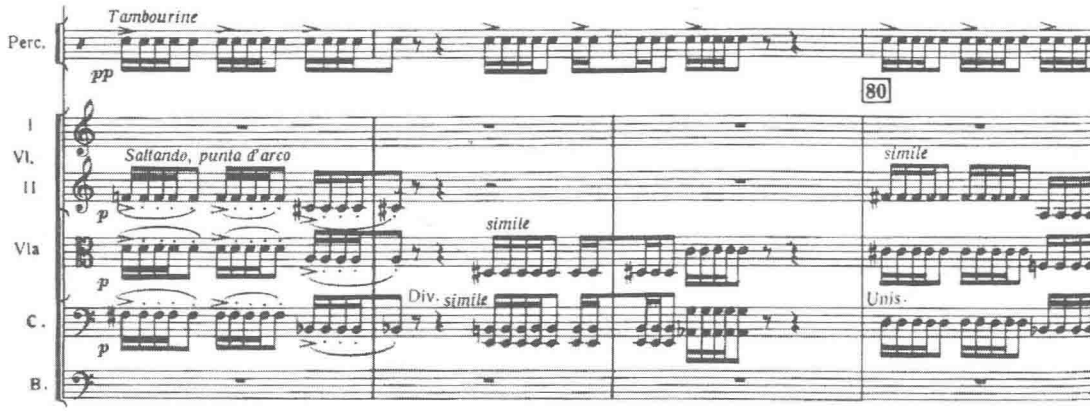
（二）歌唱性线条

序列音乐的主题往往会出现音区的大跨度、音域的新扩展以及音色的频繁转换，使得原本在平面上的主题立马多维而复杂起来，甚至会产生一些空间感，让人捉摸不到。然而，罗奇伯格在《第二交响曲》中的主题不仅没有让人捉摸不到，甚至还带有一种突出的线性发展特点。笔者认为其这样的特点是来自两个方面的保证。

首先，在各乐章重要主题进行完整陈述时，罗奇伯格往往以粗线条的乐队使用来保证主题的“前景性效果”。如乐曲开头引子主题的陈述，是所有乐队的齐奏；主题A的陈述，是弦乐组的齐奏；主题B的陈述，是木管乐器组的齐奏等。假若是复调织体的主题，如第三乐章的主题P，罗奇伯格会使用类似室内乐般的乐器独奏，双簧管和大提琴的对唱，来使得旋律线条清晰而完整。

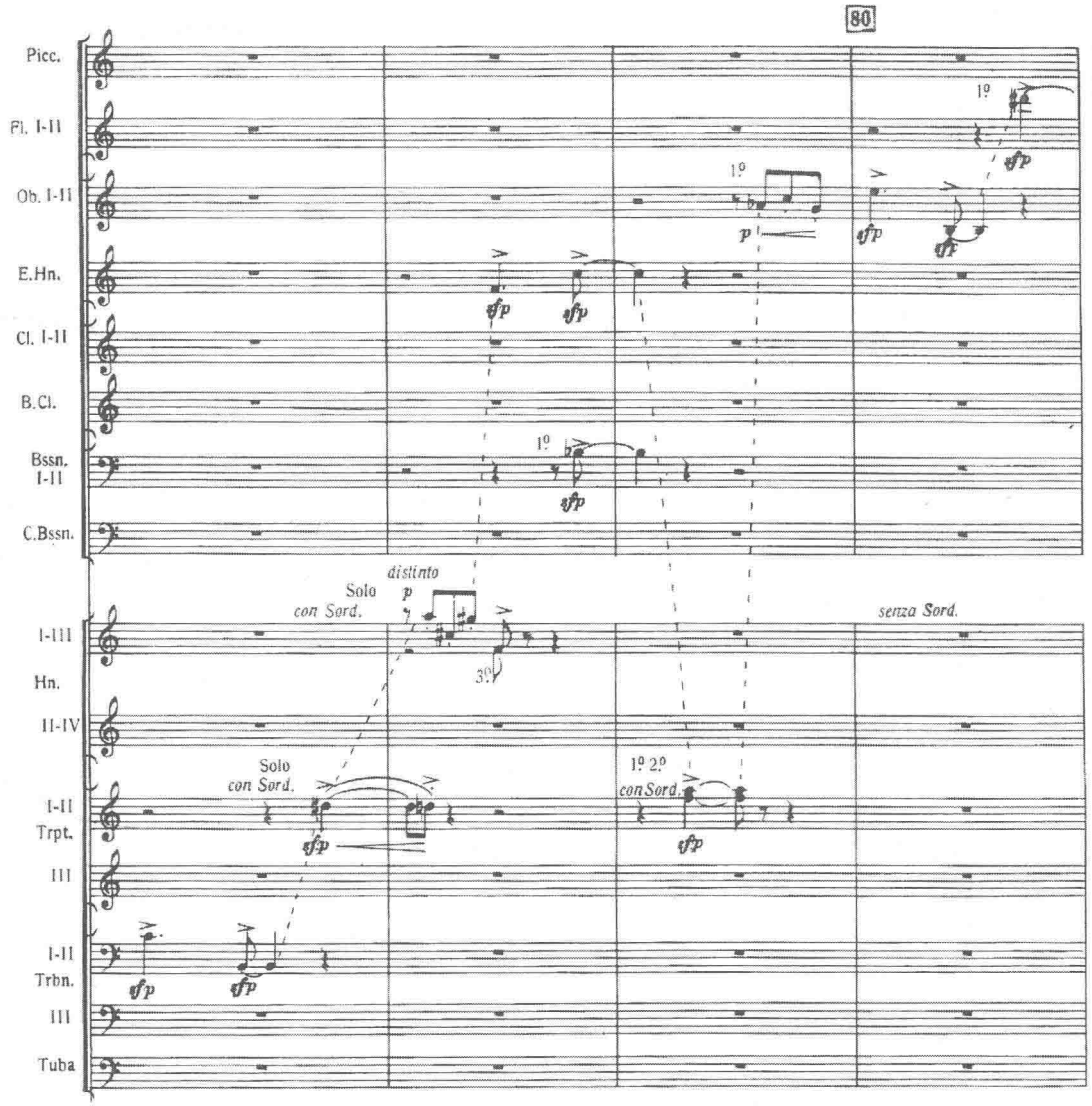
甚至在面对音色旋律主题E，罗奇伯格的处理都会让人听出其清晰的旋律形态。如下图所示，作曲家用弦乐跳弓的手法以及铃鼓分别在*p*和*pp*的力度上，持续演奏着同一个音连续十六分音型的声部，为上方铜管和木管乐器衔接带来的金属性音色点做铺垫：

谱例34



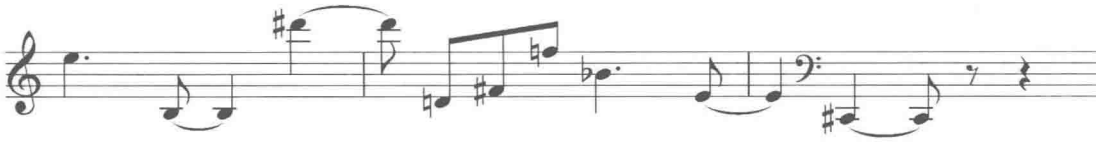
在谱例中的音色旋律，罗奇伯格使用了和勋伯格一样的手法，将变换的各声部以虚线示意其演奏顺序，如谱例 35 所示：

谱例 35：主题 E，音色旋律法



虽然音色转换和音域跨度的范围较大，但是主题的节奏形态统一而均衡，加上弦乐和打击乐极弱音量的衬托，使得主题 E 在聆听的效果上突出而清晰，如谱例 36：

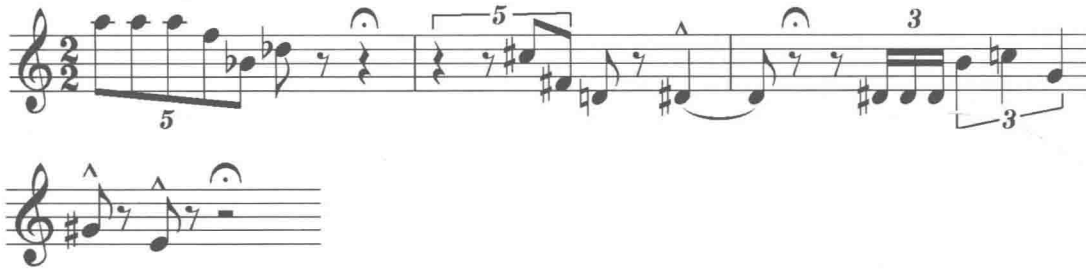
谱例 36



以规整的节奏形态使得每个乐器音色形成了各自短小的旋律线条，再将这些短小的旋律线条突出而清晰地连接，就削弱了音色旋律法带来的分散性特点，使得整个主题具有类似传统主题的歌唱性线条。

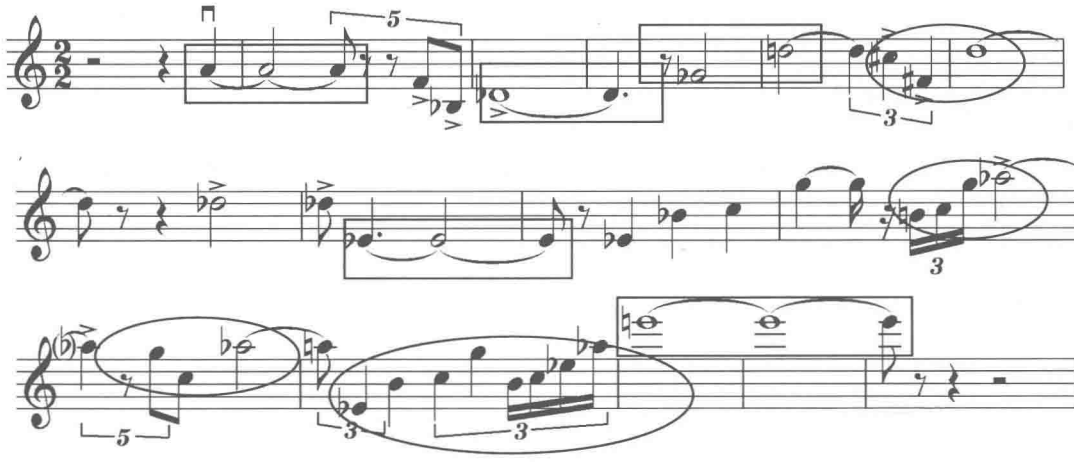
其次，对于具体的每一个主题，音与音之间的线性关系是作曲家十分重视的。如，引子主题：

谱例 37



由于原序列音高的预制性，所以按照正常顺序出场的音高很容易会出现一些大跳，影响了主题在横向线条上的构成。于是，作为第二次引子主题的陈述——主题 A 的出现时，作曲家在音的时值上做了较大的变化处理：

谱例 38



如上例所示，画方框处是采用音符时值的延长这一办法，将整个主题的小节数拉长，无形之中就将整个主题横向的线条也拉宽了。此外，对于圆圈内具有较大音程关系的音，作曲家对其进行同向三连音、五连音或十六分音符地紧凑安排，并加以重复。这样的方法，

一方面使大跳的音程“避重就轻”地处于非重音位置；另一方面不断地重复从而冲淡了音程大跳带来的旋律纵向性。这两方面的结合，使得主题旋律不仅具有横向线条性，还具有连绵起伏的表现性。

这样的主题设计手法，被罗奇伯格灵活地用于全曲各主题之中，尤其是在主题的展开及变化中，使得整部交响曲的主题丰富、新颖，同时又具有可听辨性，真可谓“取‘序列’与‘传统’之所长”。

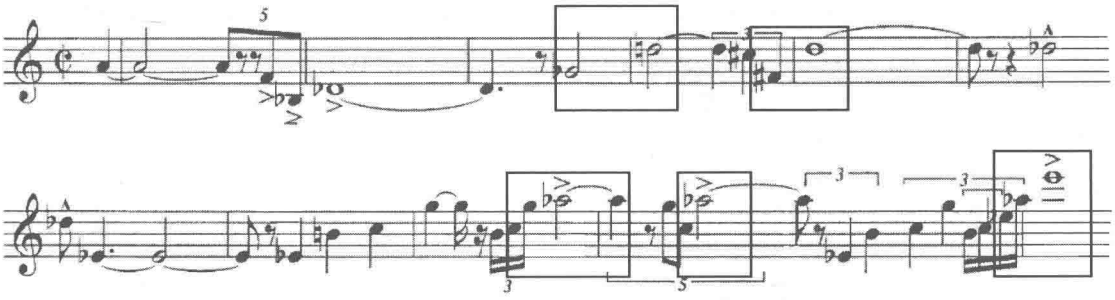
二、主题的贯穿

经笔者分析，整个四乐章的交响曲是由 19 个（主题 A– 主题 S）形态各异的主题“串”起来的。虽然它们听上去各有不同，但是从音高材料的角度来分析，也即第三章从序列和集合的角度来分析，可知 19 个主题都来源于作曲家提前预设的音列及其各种变形。然而这种内在音响结构的统一性是很难光用耳朵就听辨出来的，但是《第二交响曲》的各主题即使在聆听的层面上依然可以给人“似曾相识”的感觉，甚至有些主题可以使人产生对之前乐章的回忆。这样从头至尾都充满“惊喜”又不显“意外”，意味着各主题在形成及展开之间产生了强烈的关联性。对此笔者进行了进一步地分析对比，发现罗奇伯格会在较早出现的主题中，将较有典型特征的部分或者整体提取出来，并且绕过序列的限制进行自由地改变展开。

（一）动机展开

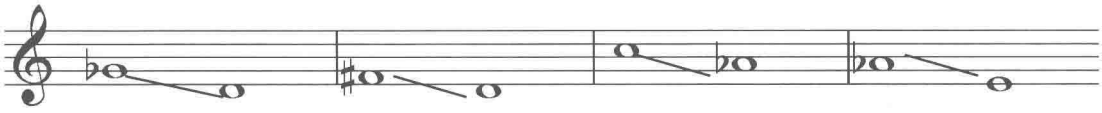
在第一乐章的主题 A：

谱例 39



标记方框中的音不断通过后一个音的延长和旋律线条的起伏，在每次旋律线冲高的地方都展示了一个大三度音程：

谱例 40



而这样的大三度音程被作曲家提取出来成为展开的动机。假若这样的提取有点牵强的话，再来察看整个作品的原序列：

谱例 41

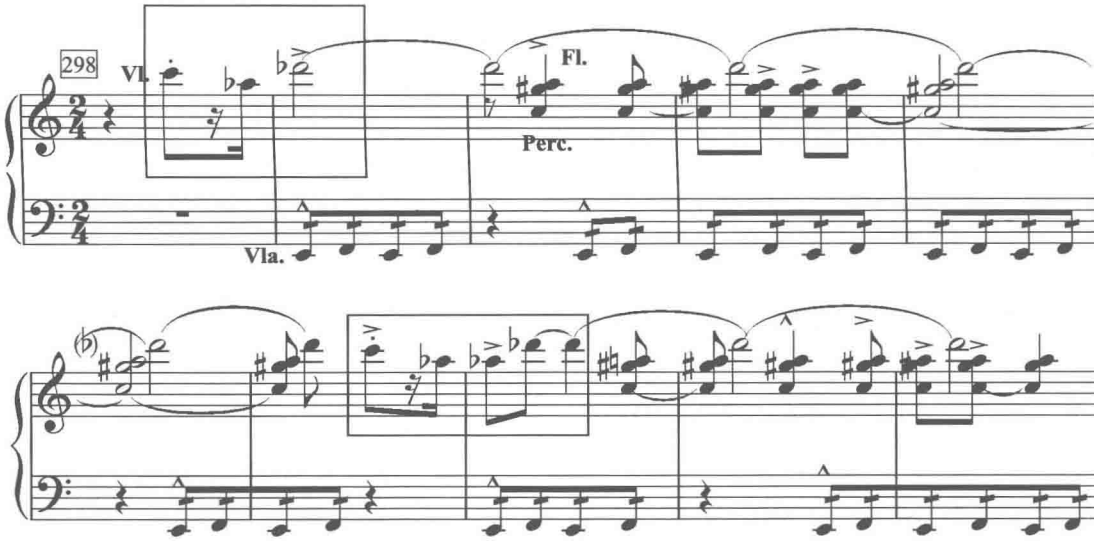
由第三章中的三音组考察可知，作曲家在每一个三音组里都安排了一个大三度和一个小二度，于是小二度和大三度音程就成为了《第二交响曲》中随处可见的“主题音程”。譬如这里的大三度音程再经作曲家的改装后构成如下的主题：

谱例 42

通过音区对比和重复，并将重音位置改变产生重音切分，成为了主题 J。这类似“跛脚”一样的主题在谐谑性乐章中起到了滑稽而奇怪的效果。

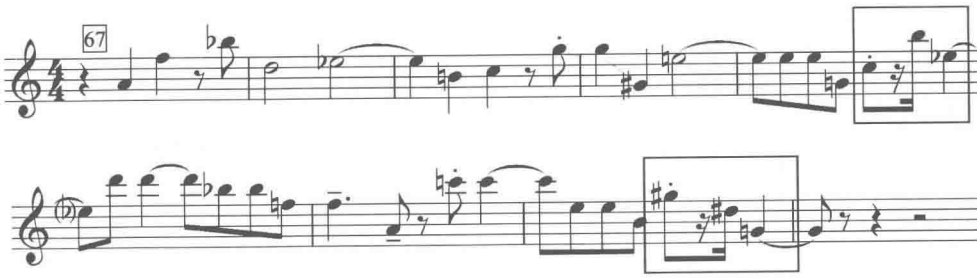
这个大三度音程加重音切分的手法同样也用于另一个展开，即上一节提到的主题 K：

谱例 43



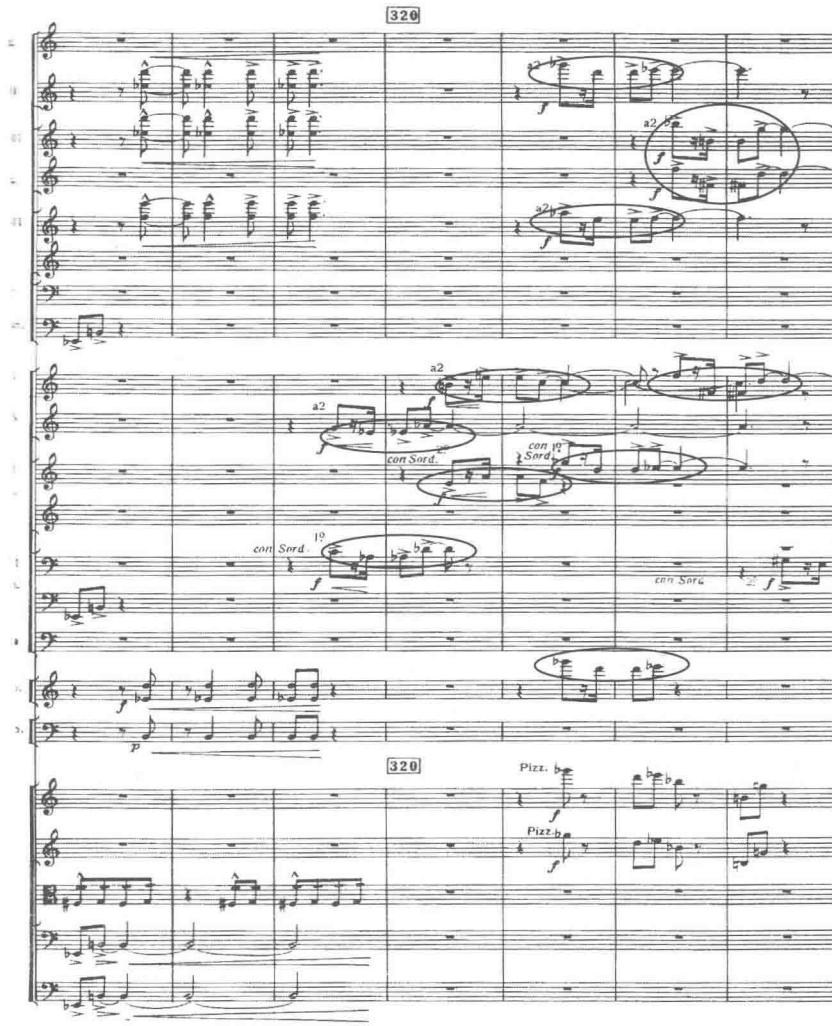
如谱例 43，同时还结合了一个小附点的特征节奏型。而这个节奏型是截取自第一乐章主题 D：

谱例 44



主题 D 的最后两小节之前已被作曲家单独抽取出来，作为第一乐章展开部的主要使用材料。而其中最具有动力性的小附点节奏型，在这里又再一次被抽取出来作为动机放在第二乐章主题 K 中使用。作曲家又紧接着将这个动机 ♩♫|♫♩ | 在铜管和木管乐组的移位、倒影的层叠下进一步展开：

谱例 45



如图所示，画圈处各移位和倒影对动机的不断层叠展开，而这种展开让人不禁联想到了贝多芬《第五交响曲》第一乐章主题的展开方式。

（二）音型展开

除了从主题中截取具有典型特征的动机进一步贯穿发展之外，罗奇伯格还选取较长的音型进行展开。如主题 D 的前四个小节：

谱例 46

由于是使用十二音序列进行创作，所以主题的音高顺序总是按照预设好的音列安排来进行。但是假若作曲家完全被十二音序列音高所控制的话，其主题的展开必会生硬而枯燥。而罗奇伯格巧妙地避开了十二音序列带来的束缚，并发挥了自己雕琢旋律的特长。如谱例 47 所示，将上例中的音高抽取之后，剩下的节奏型如下：

谱例 47

将这个节奏型减缩一半可得：

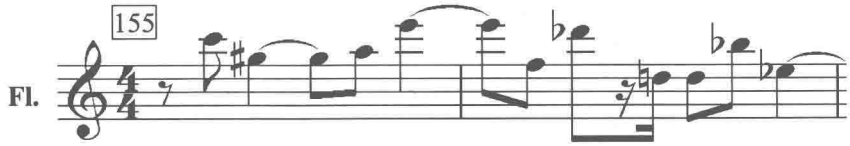
谱例 48

之后，作曲家将预制在序列中的音高材料和这这些节奏型进行结合，使得隐藏在序列中的主题音高和呈现在作品表面的节奏形态天衣无缝地共同构成了主题旋律。第一乐章 A 部分中的主题 F、主题 F_1 和 B 部分中的主题 F_2 均是来自这种展开手法及其变形。如谱例 49 所示：

谱例 49

谱例 50

谱例 51



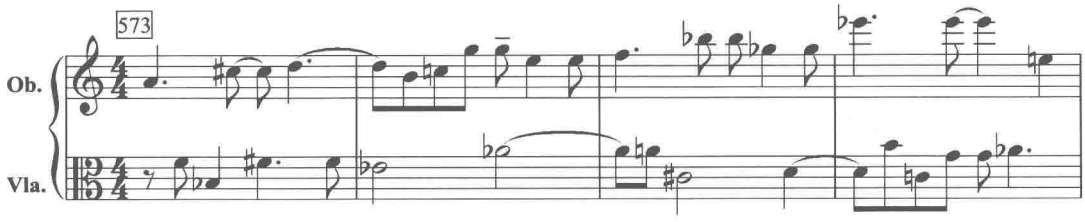
后两例可以看出，作曲家在展开的过程中不是一成不变地使用这个减缩后的节奏型，而是融入了切分等音型将这些主题逐渐地变化展开，从而达到作品主题形态丰富而又不失统一的效果。这样一种主要音型逐渐变化展开的手法是浪漫主义时期作品中惯用的，但是它并不像“固定观念”那样明确地被标以某个形象或像“主题变形”那样被赋予文学意义。由于这是一部用十二音技法写作的作品，所以作曲家将隐藏于序列中的主题音高与明确的旋律形态结合起来，并使之在音乐发展的过程中产生了多样的“变形”，达到了“前景性”的主题变化效果。

（三）主题重复和再现

以上分析的两种情况是将主题的动机、音型进行片段地提取后，再自由地展开成丰富而统一的主题形态。同时，作曲家也将主题进行重复或再现达到整个作品的主题贯穿。

首先，第三乐章主题 P 的展开体现了第一种重复：

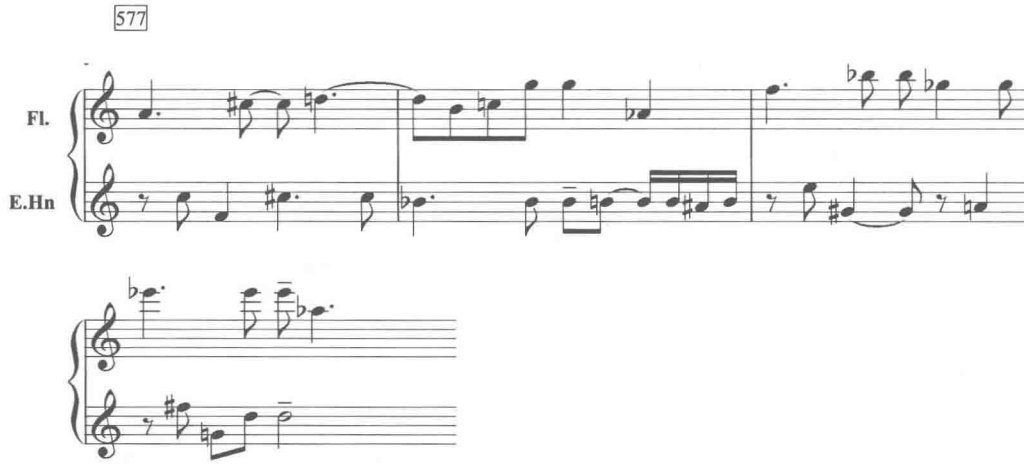
谱例 52



这个主题 P 由两个声部构成，形成了整个交响曲中最缓慢而沉静的主题，并且是唯一一个以对位形式呈现的主题。

紧接着在进一步展开时，便以变化重复的手法呈现：

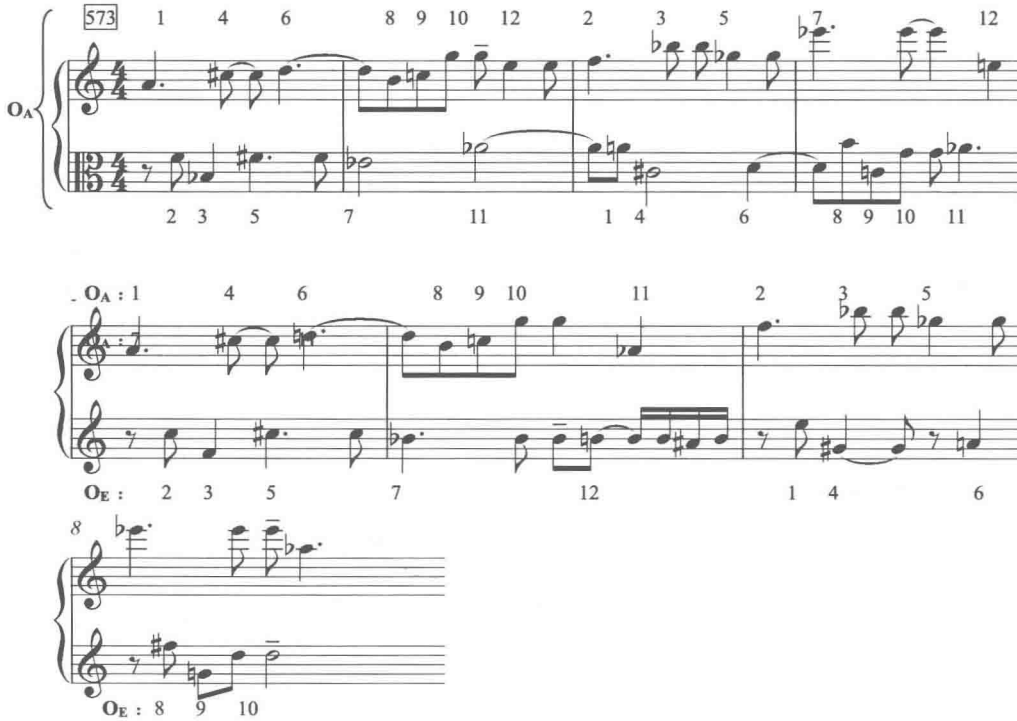
谱例 53



比较这两个例可以发现，上声部的旋律较为相似，只是在 578 和 580 小节的后两拍上略有变化，并改由长笛接替了原来的双簧管。而下声部的改动较之就略大一点，英国管从大提琴手上接过了旋律，并移了一个四度进行模进。但这个模进不是严格的模进，而是在 578 和 580 小节做了一些变化，这种变化产生的个别音反复以及适当的休止，使得上下两个声部的对话更充分，主题更抒情。

再进一步，如果把这两个例中出现的序列标记出来，如谱例 54：

谱例 54

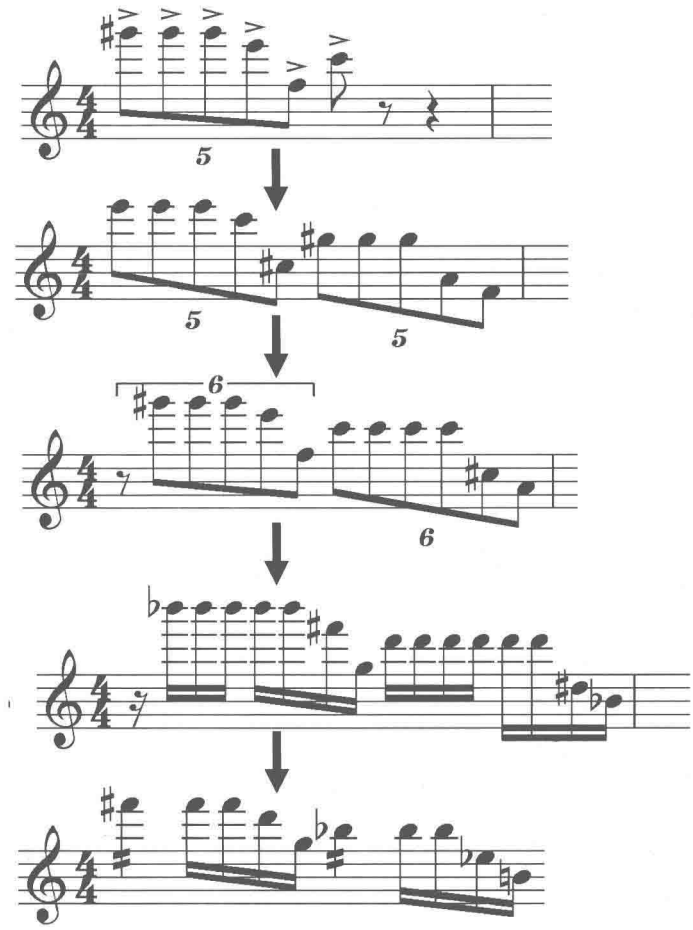


可见，主题陈述时是由上下两个声部按照音演奏的先后顺序共同构成了序列 O_A 的两次出现；主题的进一步展开中，上声部的音高素材仍然重复了序列 O_A，而下声部的音高素材转而取自序列 O_E。这些按照先后演奏顺序出现的音的序列号共同构成了两套十二音序列号（第二个省略了 12），从而在对位织体中形成了一种“互嵌式”的序列。

由此可看出，罗奇伯格在主题的发展过程中，将序列的设计和传统发展手法结合在一起，使之避开了十二音技法容易产生的“非前景性”主题效果，同时又给主题带来了精美的结构和富有表情的形态。

其次，第四乐章引子主题的再现后，出现了由引子主题中五连音不断构成的全曲最后一个高潮，在这之中作曲家又向我们展示了另一种传统的重复手法。如谱例 55：

谱例 55



这个最初的五连音形态到最后已经加密成为连续的十六分音符的音型，这之中是以音的不断反复和移位而构成的。除此之外，其出现的时间间隔由三小节一次逐渐递减为每小节都出现：

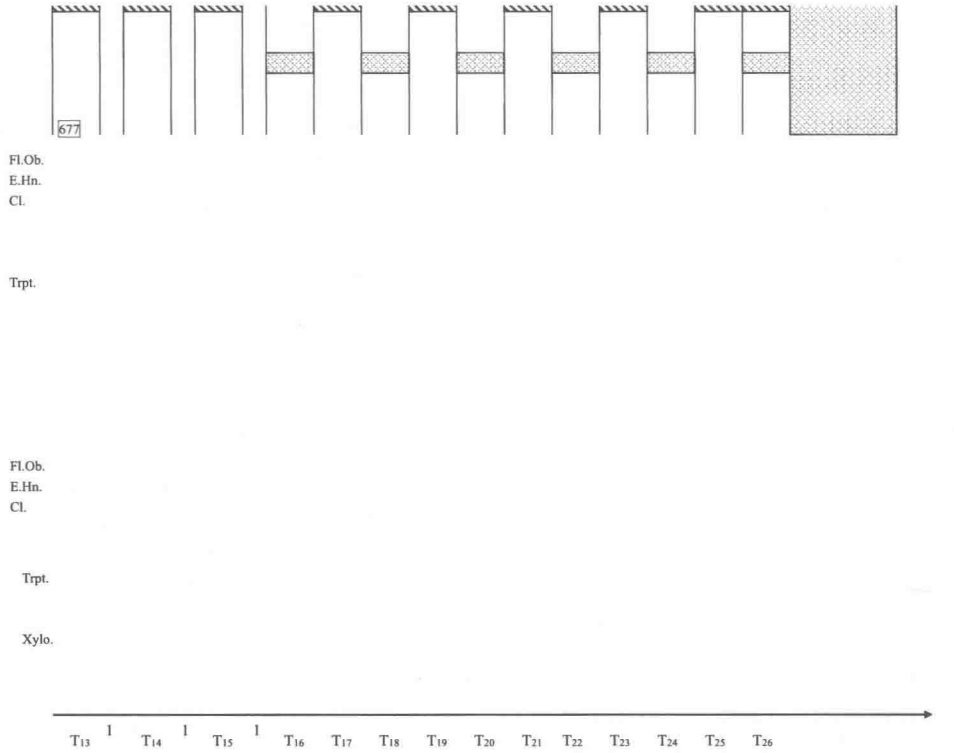


图 2　时间间隔和配器的图表

而在第 16 次出现时，打击乐的加入使得乐队的力量积聚进一步加大。在五连音第 26 次的变化出现后，整个乐队用一个八分休止符的停顿转而进入了所有乐器对十六分音符的音型演奏，连原本进行半音化持续音音型演奏的提琴组也加入进队伍里来，最后，整个乐队的所有乐器犹如打击乐般演奏着急转直下接连不断的十六分音符。

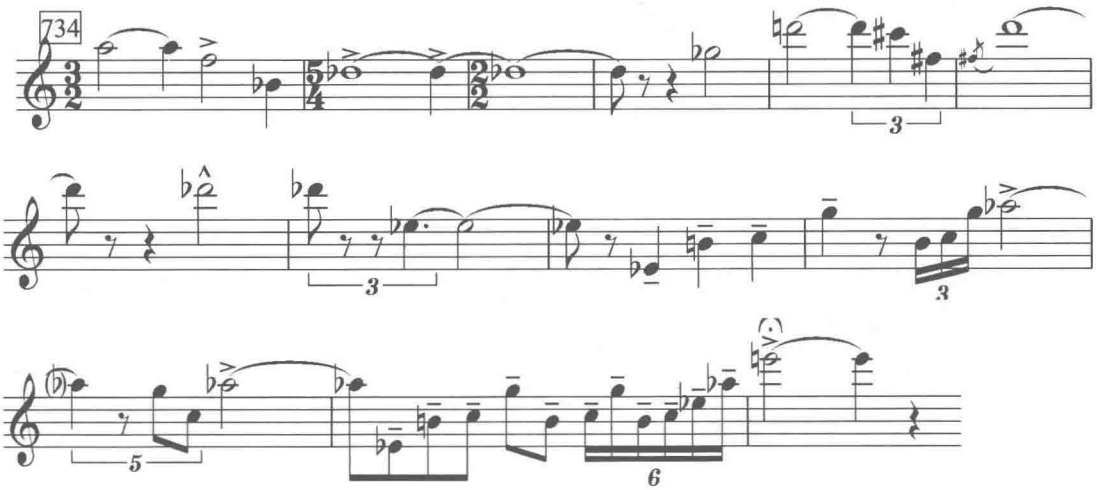
而这种重复手法所带来的效果与勃拉姆斯《第一交响曲》第一乐章中再现前的引入有着惊人地相似。同样由弦乐组和巴松吹奏着持续音型的旋律，木管乐组演奏的带有半音进行的“三音组音型” ，是在第一乐章的序奏中就已经出现的全曲重要动机。这个动机同样是以每隔一小节出现一次逐渐加密至每小节都出现，到最后形成整个乐队进行“三音组音型”地齐奏，达到第一乐章末尾的高潮，同时也引入了再现部。

同样，罗奇伯格用此法掀起的《第二交响曲》最后一个高潮为紧接而来的主题 A 再现做了充分地引入，它以五连音的快速叠加和铜管、弦乐队慢速音乐之间的张力，为再现主题时喷涌而出的情感积聚了相当的能量，同时又为整部交响曲三部性的结构架起了再现的支柱。勃拉姆斯对罗奇伯格的影响，在这里得到了直接地验证。而作为一部用十二音技法创作的交响曲，可以让人在“序列”中强烈地感受到“浪漫”的情感，可见作曲家对传统有着相当地坚持。

之后在第四乐章中再现的主题 A，是对全曲第五小节第一次出现的主题 A 所做的原序

列地再现，仅是通过拍号和节奏的变化将这一主题拉宽，如谱例 56 所示：

谱例 56



而这样的拉宽，使得再现主题 A 的情绪较之在初现时更加激动，朗诵式的语气更加强烈，使之前贯穿于全曲所积聚的力量在这里进行了全部地释放。

第三节　和声处理及设计

调性音乐与非调性音乐的分水岭，正是以和声功能的打破来实现的。一部用十二音语言写作的交响曲，却让人听起来充满激情而又统一，作曲家一定在其纵横音程关系的设计上下了番功夫。《第二交响曲》虽然没有大篇幅的和声功能进行，也没有具有调性的旋律主题，但就其主要和弦构成和重要主题的分析后，可见和声设计在作品和声语汇特点的形成过程中起到了重要作用。

一、和弦构成

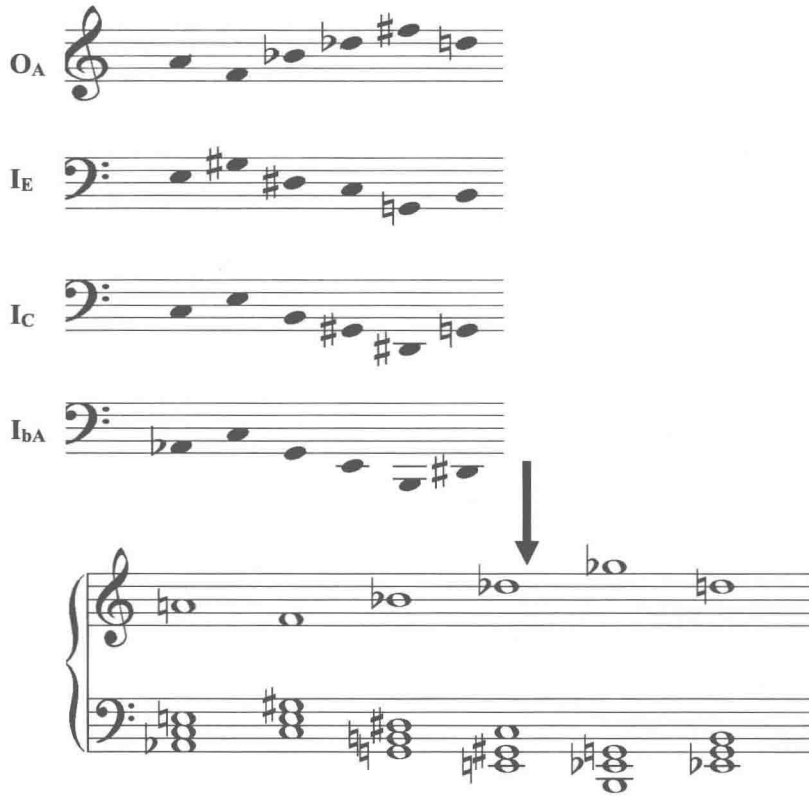
罗奇伯格在其 1959 年版《第二交响曲》的总谱上写了如下的说明：

这（这里指六音列）给不断产生新旋律形态以及一个和声化的结构，提供了充分的机会；其都有机地源自音列和各倒影间的关系。这也就是指并不总是需要使用原型完整的十二音列。……尽管基本音高材料已全部被预先决定了，但这决不会埋葬想象的自由活力。[①]

按照罗奇伯格的说明，将《第二交响曲》的原序列及其三个倒影进行纵向结合，所得如下：

① Joan DeVee Dixon, *George Rochberg: A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works,* Pendragon Press,1992. p.156.

谱例 57

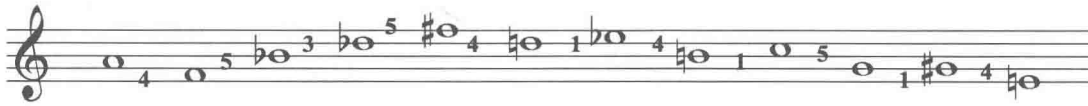


在原序列与倒影进行纵向结合后，得到的各和弦其音程含量均是一样的，也即均来自一个集合 4–19〔0、1、4、8〕。若以第一个和弦为例，便可以将这个集合构成一个小大七和弦：

谱例 58

罗奇伯格在《第二交响曲》中的所有纵向和横向的和弦结构，都来自于这个小大七和弦的音程含量。在这个小大七和弦里，包含了一个小二度、一个小三度、三个大三度以及一个纯四度。这四种音程关系遍布在《第二交响曲》的每一个角落，同时包括其横向的旋律安排，因为作品的原序列也是由这四种音程关系构成的，如下图：

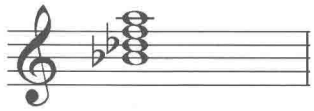
谱例 59



1：小二度；3：小三度；4：大三度；5：纯四度

进一步，如果将这个序列的前四个音组合起来，同样也可以得到一个小大七和弦，如下例：

谱例 60



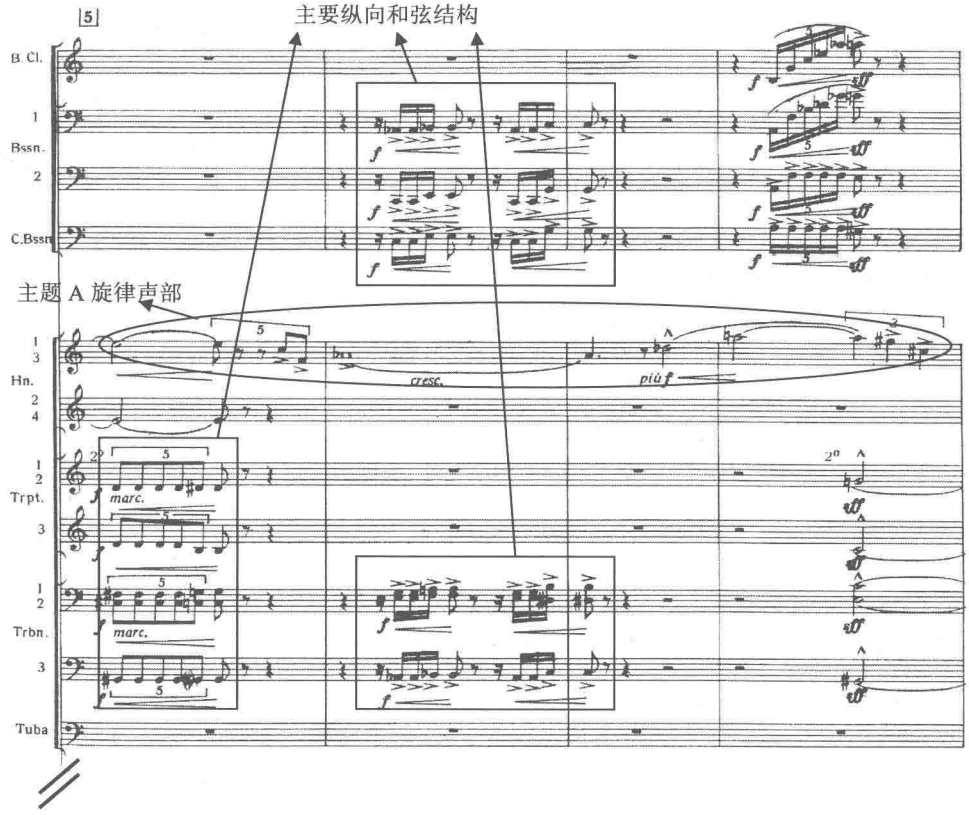
而如果以固定的小大七和弦形式使用的话，容易产生调性倾向同时也不利于作品丰富形态的获得，所以罗奇伯格立足此和弦的音程含量将其转位并拆开组合，形成了多种和弦结构关系组合。笔者将《第二交响曲》中使用的各组合的形式进行具体归类如下：

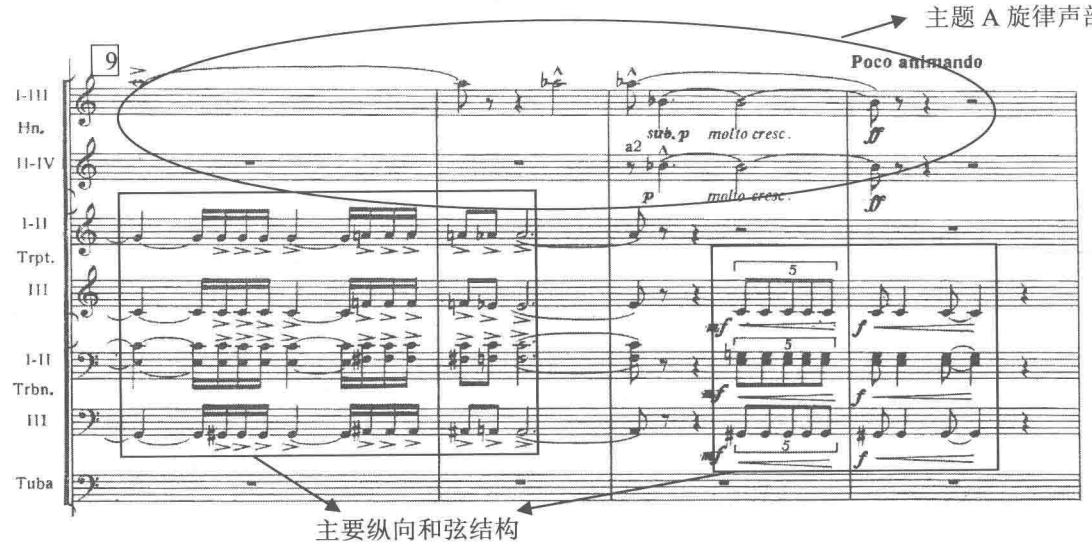
谱例 61

如上例所示，主要和弦结构的这几种不同组合方式，灵活地运用在《第二交响曲》各纵向与横向音乐结构中，如主题 A：

谱例 62

（主题 A，5-12 小节）

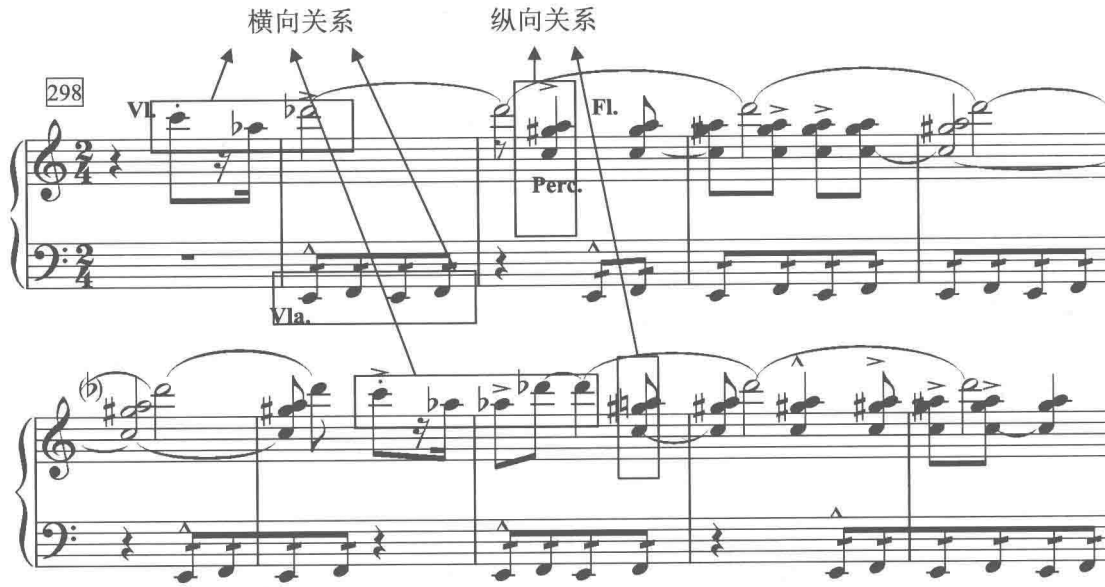




如图所示，第一乐章主题 A 的陈述织体是以铜管和弦乐组为主旋律的陈述乐器，其他乐器以纵向和弦化的织体进行伴奏，而和弦的结构关系在这里以纵向为主。

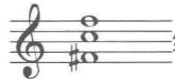
另一个主题 K：

谱例 63



由上图可以很明显地看到，主题 K 不仅在木管和打击乐器组以纵向关系体现和弦结构，而且小提琴和大提琴声部横向地展开和弦结构关系。罗奇伯格将这种和弦结构关系“纵横交错”地使用于《第二交响曲》中，使其成为整个交响曲的重要音响标志。

而在罗奇伯格使用上述各关系时，对于小二度加四度，这样的音程关系似乎显得颇为喜爱。作曲家在不断的创作过程中继续延展了这两个音程关系，将四度音程扩展为纯四度

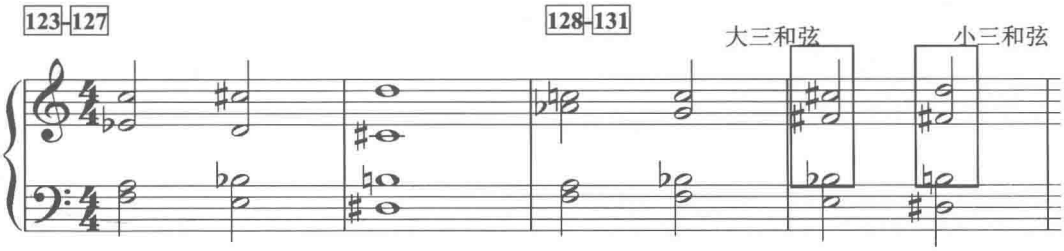
和三全音，从而形成了  结构的和弦关系，即包含一个小二度、一个纯四度和一个三全音的结构。这样的和弦结构也被用于其他作品如《幻想奏鸣曲》《“巴赫”主题幻想曲》等，并且在美国学者琼·德薇·迪克逊 1988 年的论文[①]中首先将其称为“罗奇伯格”和弦。

二、和声语汇

和声在传统调性作品中，以其功能的进行带来的音乐流动，在十二音作品中再也看不见了，甚至可以说是十二音作曲家们所极力回避的。但是在《第二交响曲》中，罗奇伯格利用其预设的和弦结构，通过张弛有度地积聚和释放让我们能够清晰地感受到音乐的流动性和动力性，甚至，在结构的一些重要地方体现出了一种带有预示性的和声语汇。

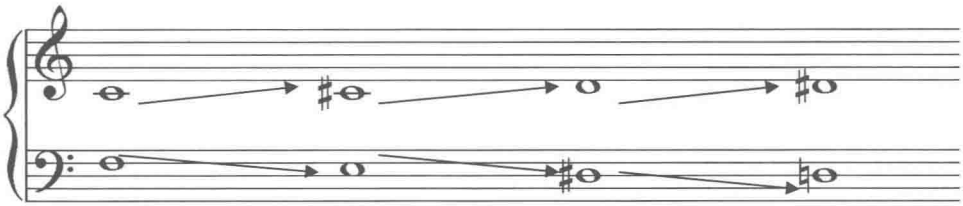
主题 H 就是这种语汇的最佳体现。第 123 小节是主题 H 的第一次呈现，其以完全和弦化的织体面貌出现。整个主题可以分为两部分，第一部分 123–131 小节含有两句，其以较弱的力度、较长的时值缓慢拉动音乐；而第二部分是第一部分的变化重复。笔者将其进行了和声提取出来，以便于分析，如下：

谱例 64：23—131 和声进行



从第一个属七和弦开始，直到第 131 小节的最后一个和弦（小三和弦 + 小二度），整个音程的行进过程是由一个极具有调性倾向的和弦逐渐扩张至一个不协和的“非调性”和弦。但是，相比较上下语境，这过程中隐藏着的调性和弦却已猛然大增，如画框处的大三和弦、小三和弦，这让人恍惚间似乎听到了熟悉的调性。再来察看这个过程的外声部行进路线：

谱例 65：123—137 小节外声部进行路线



① Joan DeVee Dixon. *George Rochberg's Nach Bach: A Fantasy for Harpsichord or Piano*[J]. Lowa Music Teacher, 1988(5).

它呈两个小三度音程的半音级进状态，并以相反的方向逐渐扩张，直到 137 小节上方旋律声部扩张至 ♯D。这样的外声部级进扩张，将音乐不断地向前推动，也给这部十二音作品带来了突然的倾向性和预示性。而这预示了什么？回看主题 H 所处整个交响曲的位置，“其声所示”便明朗了。紧接在主题 H 后面的，是第一乐章的展开部，并且是以主题 A 的开头为素材的十二音风格地展开，所以在 141 小节出现的第一个音就是 E，而之前级进至 #D 的所有过程正是冲着这个 E 来的！

这种隐藏着极富调性和弦的半音化级进，为了一个重要主题音出现而产生的效果，着实让人回想起调性音乐中主题出现前的属功能和声引入作用，再加上上下文语境的强烈对比，更让人对其所要预示的主题音产生了强烈的倾向感。而这短短几小节和弦结构的连续演变，与几百年和声的发展史——由调性和弦（这里是属七和弦）发展至打破调性的半音化和声并带来了十二音序列音乐的产生——有着何其惊人的相似性。笔者认为，这种独特的和声语汇直接体现了作曲家的“用苦良心”和对传统和声的“深厚感情”。

通过同样的分析可以发现，这个主题 H 在全曲另三次出现的地方都体现出了具有预示性的和声语汇，它们分别预示了第一乐章再现部的出现，第四乐章作为整部作品再现的出现（主题 H 出现于第三乐章末尾）以及 coda 的出现。

由此可见，无论从整部作品的“宏观结构”还是各乐章的“微观结构”来看，主题 H 在除了带来具有预示性的和声语汇之外，还在结构的框架上起到了重要功能性作用，而这也正好与作曲家在结构上的传统设计相呼应。

结　语

由以上的分析可以看出罗奇伯格虽然运用了十二音技法制造了非传统的音响效果，但是通过作品仍然可以让人看到传统的思维。笔者认为，罗奇伯格的这种创作思维设计不仅仅使得作品本身达到一种平衡，更有利于表达作品的情感。

一、一个传统的十二音作曲家

一方面，对勋伯格的继承：

通过《六音列及其与十二音音列的关系》一书中对勋伯格十二音作品里具有配套性六音列关系的研究，以及《第二交响曲》中序列之镜像倒影关系的使用，可见罗奇伯格对勋伯格所开创的十二音思维有着直接而系统地继承。其次，通过第四章第二节有关主题的分析可以看出罗奇伯格完全体现了勋伯格的“加强了的主题一致性”这一序列音乐理念。而

同样的战争经历、同样对于个人情感的强烈表达以及对人类精神的关注，都使得罗奇伯格的这部“战争作品”体现了勋伯格对其强烈的个人影响，也难怪有美国学者称这部作品为典型的“勋伯格主义”。

但笔者认为，虽然罗奇伯格仔细地研究了勋伯格十二音时期的主要作品、使用了十二音技法的同时又偏向传统，但是他在传统思维与十二音间的切入点却与勋伯格大相径庭。除了另辟蹊径地以序列的镜像倒影关系替代古典奏鸣曲式中的主属调性关系并起到结构性作用、主题形态颇具均衡的古典风格之外，他在作品情感的表达上也与同为战争题材的《一个华沙的幸存者》不尽相同。由于加入幸存者对战争破坏的情节性描述以及犹太祈祷诗的高潮出现，使得《一个华沙的幸存者》颇具戏剧性的表现力和宗教情结。但罗奇伯格的《第二交响曲》在作品的的情感表达方面从没有任何文学化或标题化的提示，而更加具有古典、浪漫时期以来纯器乐作品所特有的那种音乐内在的矛盾性和统一性。正如作曲家自己所说：

一种能够控制整个调色板的方式，旋律和和声，大规模地与自贝多芬之后的术语“交响曲”含义相吻合，不失去均衡性、一致性和展开性的意义。①

与贝尔格的类似：

而从十二音语言和传统调性相结合这一角度看，罗奇伯格《第二交响曲》的十二音处理思维与贝尔格颇为神似，即有意识地拉近十二音无调性和传统调性之间的关系；而同样具有浪漫性抒情风格的旋律，让他们又有着更多的形似。但这些都只是外在简单地类似，稍作查看可知：就以《小提琴协奏曲》为例，贝尔格故意在原始序列的设计中，暗含调性三和弦以便制造出较为明显的调性倾向；甚至还在小提琴独奏旋律中引用了具有完全调性的巴赫众赞歌“此已足矣”的主题旋律。调性旋律及和声与无调性音乐天衣无缝地融合于同一部作品中。虽不可同日而语，但这确实让笔者联想起了在旧上海租界的对外商贸中起到极其重要的“洋泾浜英语”的混合模式。而罗奇伯格的《第二交响曲》对调性的直接体现是采取完全回避的态度，其是以传统调性关系的思维来掌控和调配序列的变化及组合，从而使十二音序列组达到传统调性关系在作品中起到的结构作用，就像同一个人用不同的语言说着相似的内容。

另一方面，贝尔格在写作《抒情组曲》时，曾经致信于勋伯格说：

我正在逐渐地熟练掌握这种方法……如果这种方法拒绝我在音乐上表现自己，那么我将非常痛苦。……这就是为什么我写得很慢并偶尔会滑到我已习惯的自由风格上去的缘故。②

可见，在贝尔格的创作历程中，其一直在老师所创立的新作曲体系的要求与自己的自由风格间艰难地做着平衡。就这一点而言，罗奇伯格在研习勋伯格十二音技法中的六音列

① Joan DeVee Dixon. George Rochberg: *A Bio-Bibliographic Guide to His Life and Works*[M]. Pendragon Press, 1992,156.

② 余志刚 . 阿尔班 · 贝尔格的生活与创作道路 [M]. 北京：中央音乐学院出版社，2003:114.

问题时以及用十二音创作作品时并没有任何“痛苦”，相反其正是从思辨的角度通过自己的学习、了解和运用，建立了自己的十二音创作观点：

我已经开始带着巨大热情来研究勋伯格，而它是以一种爱恨交织作为开端的。但是我认识到他有着一颗强大的心灵和一个充满音乐性的头脑，所以其与我的喜好并无关系……①

为产生具有镜像的六音列却不能在音乐思维中获得新生是陷入枯竭的把戏。②

罗奇伯格正是撇开任何束缚，凭借其独立而思辨的创作思维将勋伯格的十二音规则与传统的音乐思维结合，从而形成了具有个人特点的自由十二音风格。

罗奇伯格虽然没有成为新维也纳乐派任何一个成员的门徒，但其对新维也纳乐派作品的深度研究及评价可以看出罗奇伯格受影响之深，尤以勋伯格和贝尔格为甚。

对我来说，勋伯格和贝尔格是创作深层音乐的作曲家，是能够洞察潜意识之核心的作曲家，而所有那些隐秘的领域对我们来说都是如此敬畏而神秘。我认为他们在很大程度上已经成功了。③

就以上分析来看，作为罗奇伯格十二音时期的代表作《第二交响曲》秉承了勋伯格十二音的新语言精神，类似于贝尔格偏向传统的创作思维，独到地寻找十二音与传统的切入点。与其同时代的米尔顿·巴比特（生于 1916 年）、乔治·波尔（生于 1915 年）等十二音作曲家将十二音音乐进一步向着更加系统化、序列化音乐发展相比较而言，罗奇伯格转而用传统的逻辑思维陈述新的语言，从而在 1950 年代的美国乐坛建立了属于自己的十二音风格。

二、由十二音传统走向新浪漫

对《第二交响曲》创作风格背后的创作观点，罗奇伯格本人及其他美国学者的说法之间略有些差别。作曲家本人在 1955 年多次提出自己所坚信的“兼容而非排它”（in inclusivity rather than exclusivity）的观点；美国学者 Alexander L.Ringer1966 年撰文认为《第二交响曲》及同期的另外两首作品《二重协奏曲》和《幻想奏鸣曲》典型地属于“勋伯格主义”④。

笔者更加倾向于罗奇伯格自己的一个说法“包容而非排它”。这不是笔者简单地苟同于作曲家，而是通过上文对作品的分析做出的判断。由分析可看出罗奇伯格《第二交响曲》部分地受到了勋伯格学派的影响，具有十二音而又偏向传统的特点；但是，其主题的旋律性、结构的均衡性、爵士的暗示性等，从古典、浪漫至 20 世纪、爵士的这些因素都广泛且“兼

① Joan DeVee Dixon. *The Twelve Bagatelles and Sonata-Fantasia of George Rochberg: A Performer's Analysis*[D]. Southwestern Baptist Theological Seminary, 1995.

② George Rochberg, *The Hexachord and its Relation to the 12-tone Row*[M]. Theodore Presser Co. 1955:35.

③ Guy Freedman. *Metamorphosis of a 20th Century Composer* [J]. Music Journal, 1976(3):12.

④ Alexander L.Ringer. *The Music of George Rochberg*[J]. The Musical Quarterly ,1966(10):414-415.

容并包”地有机呈现在作品的形态中，同时也“各尽其责”地为作品的情感表现共同做出了“努力”。

对于作曲家以“兼容而非排它”的创作观点将十二音与传统，个性又不显怪异成功地统一于一部交响曲中，笔者认为其成因应该来自三个方面；

首先，关注作品与听众间的关系。1950 年代美国的十二音创作风格虽然是“百家争鸣”，但从社会整体音乐创作来看，写作十二音作品并不是多数人做的事情。并且这种音乐由于完全打破了传统的聆听习惯，使得原有的古典音乐听众不太理解十二音的作品。而罗奇伯格对十二音作品与其社会受众之间的关系有着敏感而高度地重视；并且，罗奇伯格对其《第一交响曲》“几易其版”也是由于考虑了现实的问题。所以，笔者认为罗奇伯格在创作《第二交响曲》时，虽然深入研究了勋伯格的作品，对六音列的使用进行了专门地论述，但是在具体写作作品时，另辟蹊径地将十二音与传统结合，使得人们不去强烈关注作品中十二音的特性，以展示十二音音乐“平易近人”的另一面。其对成功首演《第二交响曲》的指挥家乔治·赛尔描述道：

赛尔从没有问过任何有关这个音乐十二音组织的问题。他正如我所希望的那样走近了这首交响曲……①

可见，罗奇伯格非常满意作品所达到的那种无须了解具体的十二音特点，只要指挥家以“浪漫主义的热情”就可以充分及准确诠释的效果。同样作曲家也寄希望于听众，无须关注其如何使用十二音技术就直接感受到作品的情感表现。

其次，个人经历。笔者认为，作曲家的个人经历和对战争的直接参与是使其作品产生对人类精神关注和体现的直接来源。战前，罗奇伯格就读于曼尼斯音乐学校，其第一个作曲老师汉斯·魏森给予他创作上的鼓励和对学生的引导让罗奇伯格一直非常崇敬。在魏森因脑瘤而去世时，罗奇伯格第一次真实感觉到人的脆弱，其在回忆录中写道：

我崩溃了。他的死亡是我人生中第一次失去一个重要的人。②

生命脆弱的展现没有就此停止，在曼尼斯音乐学校的学习很快被应征入伍给打断了。1942—1945 年间，罗奇伯格成为了美国陆军上尉参加了诺曼底战役和阿登战役，并在阿登战役中负伤。1944 年 12 月的阿登战役虽然最终结果是盟军直捣柏林获得胜利，但由于希特勒结集了 20 万兵力在无线电静默的状态下突袭阿登森林区的盟军，所以最初受到重创。即使最终这场战役成为了盟军胜利的历史性转折点，然而温斯顿·丘吉尔首相 (Winston Churchill 1874–1965) 在其《第二次世界大战回忆录》中写道“……几乎全部是美国军队在作战，并承受了几乎所有的损失……”③，大约 19,000 名美国人在短短几天战亡，此伤亡人数是美国“二战”经历中最多的，此战役也是美军在“二战”中所经历的最血腥的一战。

① Alexander L.Ringer. *The Music of George Rochberg*[J]. The Musical Quarterly ,1966(10):17.

② Alexander L.Ringer. *The Music of George Rochberg*[J]. The Musical Quarterly ,1966(10):5.

③ 温斯顿 · 丘吉尔 . 第二次世界大战回忆录 [M]. 第六卷 . 海南 : 南方出版社 ,2003:259.

短短一个多月的时间里，数以万计的人生命受到破坏甚至命归黄泉，同时作为一位作曲家的军人罗奇伯格看着白皑皑的雪地里横七竖八的尸体，以及随后在法国蒙斯战时医院里的那些哀鸿遍野……这些直接的战争参与和残酷场面，深深触动了罗奇伯格内心对人类生存的最本质思考：

我的战争经历已经深深地铭刻在我的灵魂深处。战争结束之后，我带着一种强烈地意识生活着，那是我通过世界的裂缝看到了和接近的深渊。①

再次，战后美国的社会文化环境。“二战”后由于共产主义和资本主义两大阵营的冷战，导致各国陆续产生各种政治文化运动。始于1950年代的“麦卡锡主义”，使这个时期的政治统治一度成为美国历史上最为黑暗的时期，许多文艺界著名人士均受到了迫害。而采用“十二音作曲技法”产生了具有个性“新音响”的一些作曲家们俨然违背了当时“一致论”的社会主流思潮，艾伦·科普兰（Aaron Copland1900—1990）就曾受到麦卡锡的聆讯②。而罗奇伯格曾在其自传中如此描述当时的“十二音”地位：

它（这里指写作十二音作品）带有一些不体面的味道，一种畸形丑陋的审美，其作曲家被高度怀疑是对社会和人民具有危险的黑色艺术的开创者。③

当然，罗奇伯格并没有因为这样的政治环境而退缩，相反其十二音创作阶段恰恰是处于较为“危险”的20世纪五六十年代，可见作曲家的创作正是对时代的反映。其曾在多篇文章中强调，他写作十二音作品不是盲目地追求一种新音响，而是为了更加准确而真实地表达内心的情感体验，表达对其所处环境的思考。

写到此，笔者想换一个角度来考虑罗奇伯格的《第二交响曲》。且不论作曲家是如何用传统的手法或是十二音技法，是纯当代的音乐形态还是具有传统的旋律句法，也不去特意界定是偏向传统的当代音乐还是浪漫音乐的“新萌芽”，甚至不论是哪个时代的哪个作曲家来写的什么作品……所有分析出的作品的这些技法、特点等外在形式，都是“浮云”。这些可以“浮动”的云，是作曲家调色板上供其调度支配的各种颜色，可以“从古浮今”地来，也可以“从今浮开”地去，无所限制。而所有这些颜色，都按需地通过作曲家手中的笔来架构起最佳的表现形式。所以说，只有作曲家写作作品的终极目的才能“给力”于这些“浮云”。

而作品不是目的只是手段，作曲家是通过作品来表达其欲所言。笔者认为正是罗奇伯格创作初衷的表达欲望推动其走向了十二音世界。“正是那开始将我推向无调性世

---

① 温斯顿 · 丘吉尔 . 第二次世界大战回忆录 [M]. 第六卷 . 海南 : 南方出版社 ,2003:14.

② 2003年美国参议院首次公开了当年麦卡锡闭门盘问“可疑人士”的一些记录,其中作曲家科普兰在被麦卡锡严厉逼迫他就美国与芬兰关系表态时，回答：“我终日都在编写交响乐、演奏会、歌谣，我不是个政治思想家。”详情见万维读者网2003年5月6日报道《殃及2000万人美国白色恐怖内幕大曝光》http://www.creaders.net/。

③ George Rochberg, *Five Lines Four Spaces: The World of My Music*[M].University of Illinois Press,2009:14.

界……”①，这里的“那”是作曲家不得不经历的残酷战争，更是作曲家不得不面对的这战争背后所彰显的人性丑恶。而无调性在尖锐、光怪音响方面所擅长表达的特点恰恰与作曲家的这种表达欲望所契合。另外，生性宽广而又充满热情的罗奇伯格，骨子里对过往“经典”的美丽又有着分外地执着，传统音乐的表现手法就成为这份“执着”的外在表现形式。于是，这样一种对丑恶的憎恨和对美好的向往，在罗奇伯格的手中“和谐”地共存于一部作品之中。

而这种对人性丑恶的憎恨和对“美好”的向往都是来自作曲家对音乐与人文社会环境关系的关注。笔者认为，这样的关注和中国文化中的“人文性”关怀颇有几分类似。正是有着这样“人文性”的胸怀，罗奇伯格才会从社会历史性的角度提出“兼容而非排它”的辩证性创作观点。并且他将这样的创作观点成功付诸实际作品之后，确实在战后五六十年代的美国专业乐坛引起震撼。

笔者在思考罗奇伯格这种“人文性”创作思维之余，又想到了其后十二音创作阶段之拼贴时期的一部作品，1965 年的《魔法剧院的音乐》（*Music for the Magic Theater*，1965）。这部作品，是根据被誉为“德国浪漫派的最后一个骑士”赫尔曼·黑塞（Hermann Hesse，1877—1962，1946 年获得诺贝尔文学奖）的经典小说《荒原狼》而创作的室内乐作品。在战后四处充满强烈失落和荒芜观的美国社会，随着：1955 年金斯堡的一声“嚎叫”冲破了当时美国主流文化的高压，宣告了一个新时代的到来。②

此时的“黑塞思想”以其对西方弗洛伊德精神分析法与中国“道家”思想及印度哲学多种世界文化的融合，表达了一种人道主义理想和高尚风格，成为了当时美国社会大众心灵家园“重组”的精神力量。罗奇伯格作为一个具有“人文性”关怀的作曲家，对人类的关注与黑塞思想的人道主义有着内在的契合。除了在其作品中的直接体现之外，罗奇伯格在《反思勋伯格》一文中对勋伯格的评价颇有意味：

勋伯格在我看来就是一个“哈瑞·哈勒尔”c，一种文化上的“荒原狼”，不能与其本来的传统更加长久地相适应，被迫放下那些传统所提供的保障——尽管又总是渴望着它们。④

而霍普金斯大学的学者 Gerald H.Groemer 在其 1984 年的博士论文中认为，乔治·罗奇伯格本人也是一只“荒原狼”⑤。罗奇伯格将音乐映射于文化、社会的关注视角使笔者不禁好奇，这种浪漫性人文情怀是否于其头脑中埋藏得过深，以至于在早期创作阶段，其自

---

① David Alan Lawrence. *A Conductor's Study of George Rochberg's Three Psalm Settings*[D]. Louisiana State University,2002.

② 文楚安．“垮掉一代”及其他 [M]. 江西：江西教育出版社 ,2010:1.

③ 他是德国作家黑塞代表作《荒原狼》中的主人公，一个正直的作家，自称为荒原狼，展现了一个中年艺术家的精神危机。

④ George Rcohberg . *Reflections on Schoenberg*[J]. Perspectives of New Music,1973(2):57.

⑤ Gerald H.Groemer. *Paths to the New Romanticism: Aesthetic and Thought of the American Post-Avant-Garde as Exemplified in Selected Tonal Piano Music*[D]. Johns Hopkins University.1984:43-44.

身都没有意识到？这样的疑问就其一部作品的研究可能无从回答，但可以确定的是，罗奇伯格《第二交响曲》中传统和十二音的并存，绝不仅是作曲家一时的心潮澎湃，也不是作曲家一个人闭门苦思的结果，而是作为一个有人文关怀的艺术家，带着时代的烙印，对其所见所思艺术化地通过作品来表现。

通过这样的思考，又连锁反应地引起了笔者的一系列问题，罗奇伯格这种从社会历史性的高度来表达人类情感从而创作音乐的观点是否一直持续地影响到他的其他创作阶段？是否对其 1970 年代“新浪漫主义”的回归有着隐含的促进作用？而 20 世纪 70 年代之后与罗奇伯格类似的一批原本是十二音音乐、实验音乐和电子音乐创作的美国作曲家忽然一百八十度地改变创作风格转而“回归”，驱使这些作曲家在相近的年代产生风格大转变之背后的那只“隐形的手”到底是什么？问题是研究的起点，希望这一个个问题能进一步研究，以跬步之积，以至学术之千里。

附录 I：罗奇伯格大事记 ①

为了便于阅读与查阅原始资料，下文中所有作品均在译文后的括号内标注原文名；所有脚注均为笔者对所译文字的说明。

1912	父母安妮·霍夫曼和莫里斯·罗奇伯格从乌克兰移民至美国
1918	7 月 5 日出生于新泽西州帕特逊市
1929	家里购买一架钢琴；开始跟随凯斯琳·豪尔上课
1933—1934	在纽约缪彻尔广播公司与其第二任老师朱利叶斯·凯尔进行双钢琴表演
1933—1941	大学期间勤工俭学，定期在小型爵士舞蹈乐队演奏
1937—1969	创作为声乐和钢琴而作的《歌曲集》（*Book of Songs*）（未出版）
1939	获得新泽西州蒙克莱尔州立师范学院文学学士学位
1939—1942	在曼哈顿曼尼斯音乐学校学习，师从汉斯·魏森（Hans Weisse）、利奥波德·曼尼斯（Leopold Mannes）和乔治·赛尔（George Szell）
1940—1979	创作为键盘乐器而作的《对位作品集》(*Book of Contrapuntal Pieces*)（未出版）
1941	与玛丽丝·简·罗森菲尔德（Marries Gene Rosenfeld）8 月 18 日在明尼阿波利斯成婚；同年 9 月开始居住在纽约城，直至 1942 年 11 月应征入伍
1941	创作为钢琴而作的《原始出题变奏曲》（*Variation on an Original*

① 此目录由笔者根据乔治·罗奇伯格2009年版自传《五线四间》(*Five Lines, Four Spaces*)、《乔治·罗奇伯格生平及其作品目录指南》（*George Rochberg: A Bio—Bibliographic Guide to His Life and Works*）和《牛津简明音乐词典》乔治·罗奇伯格词条编译而成。

	Theme）(1969 年修订)
1943	创作《第 261 步兵歌曲》和《长戟进行曲》（261st *Infantry Song and March of the Halberds*）
1944	9 月 23 日在法国蒙斯受重伤
1944	9 月 28 日儿子保罗出生
1944	创作《为简和保罗而作的音乐》(*Music for Gene and Paul*)(未出版)
1945	7 月以少尉退伍，并获国家紫星和橡叶勋章
1945	与妻儿简、保罗举家迁至费城
1945—1948	在费城柯蒂斯音乐学院学习，师从罗萨里奥·斯卡雷罗（Rosario Scalero）和吉安·卡洛·梅诺蒂（Gian Carlo Menotti）
1946	创作《双簧管和巴松协奏曲》（*Duo for Oboe and Bassoon*）（1969 年修订）
1946	创作为为乐队而作的《幻想曲与赋格》（*Fantasia and Fugue*）（未出版）
1946	创作为声乐和钢琴而作的《所罗门歌曲四首》（*Four Songs of Solomon*）
1946	创作《两首前奏曲和小赋格曲》（*Two Preludes and Fughettas*）收录于《对位作品集》(*Book of Contrapuntal Pieces*)
1947	创作《四乐章的乐队组曲》(*Orchestral Suite in Four Movements*)(未出版)
1947	创作钢琴《奏鸣曲 1 号》（Sonata No.1）（未出版）
1948	获得柯蒂斯音乐学院学士学位并被任命为教师
1948—1949	于费城鼻息法尼亚大学学习，获得硕士学位
1948	创作为乐队而作的《随想曲》（*Capriccio*）
1948	创作《奏鸣曲系列》（*Sonata Seria*）(1998 年修订)
1948	创作为单簧管、圆号和钢琴而作的《三重奏》（*Trio*）
1949	创作《夜乐》（*Night Music*）
1949	创作钢琴《奏鸣曲 2 号》（Sonata No.2）（未出版）
1949	创作《第一交响曲》（Symphony No.1）（三乐章版本；1977 年完整版①）

① 罗奇伯格在1948—1949年完成《第一交响曲》初稿。1957年第一次出版的《第一交响曲》为省略第二、第三乐章后的三乐章版。其中的第二乐章在 1957 年以《夜乐》（*Night Music*）为名单独出版；第三乐章以《随想曲》在 20 世纪 50 年代常以双钢琴形式而演出。1977 年作曲家修订完整并出版《第一交响曲》五乐章版。

1949	创作为两架钢琴而作的《随想曲》(*Capriccio*)(未出版)
1949	创作为独奏乐器、合唱和大型乐队而作的《五个圆滑之石》(*Five Smooth Stones*)(未出版)
1950—1951	获得富布莱特奖学金和罗马的美国学院奖学金；同年罗奇伯格一家整年居住于罗马的学院
1951	成为美国布林莫尔的西奥多出版有限公司的出版编辑
1951	创作为两架钢琴和乐队的《协奏作品》(*Concert Piece*)(未出版)
1952	5月8号女儿弗朗切斯卡出世
1952	创作《第一弦乐四重奏》(*String Quartet No.1*)
1952	创作为钢琴而作的《小品十二首》(*Twelve Bagatelles*)(第一部十二音作品)
1952	《夜乐》获得乔治·格什温纪念奖
1953	创作为小型乐队而作的《圣歌》(*Cantio Sacra*①)
1953	创作为九件乐器而作的《室内交响曲》(*Chamber Symphony*)
1954	成为西奥多出版有限公司的总编；同年离开柯蒂斯音乐学院
1954	创作为男高音和乐队而作的《诗篇歌作者大卫》(*David, the Psalmist*)
1954	创作为无伴奏混声合唱而作的《三首赞美诗》(*Three Psalms*)
1955	出版《六音列及其与十二音音列的关系》(*The Hexachord and Its Relation to the 12—Tone Row*)
1955	创作为小提琴和大提琴而作的《二重复协奏曲》(*Duo Concertante*)(1959年修订)
1955	创作为小提琴和钢琴而作的《幻想曲》(Fantasia)(未出版)
1955	创作为六件乐器而作的《夏日小夜曲》(*Serenata d'Estate*)
1956	创作为钢琴而作的《咏叙调》(*Arioso*)
1956	创作为钢琴而作的《幻想奏鸣曲》(*Sonata—Fantasia*)
1956	创作《第二交响曲》(Symphony No.2)
1956	《第一弦乐四重奏》获得美国音乐出版协会奖
1956	获得古根海姆奖学金
1957	于古根海姆奖学金资助下在墨西哥居住6个月
1957	创作为钢琴而作的《巴托克风格》(*Bartókiana*)

① 改编自萨缪尔·沙伊特(1587—1654)德国管风琴家、作曲家1620年的作品《圣歌》(*Cantiones Sacrae*)中的《你为何忧郁，我的心》(*Warum betrubst du dich, mein Herz*)。

1957	创作为女高音和室内乐而作的《布莱克之歌》(*Blake Songs*)(1962年修订)
1957	创作为管弦乐队而作的《华尔兹小夜曲》(*Waltzes Serenade*)(未出版)
1957	创作为弦乐队而作的《华尔兹》(*Waltzes*)
1958	创作为双簧管和钢琴而作的《箴言之口[①]》(*La bocca della veritá*)
1958	创作为小乐队而作的《切尔滕纳海姆协奏曲》(*Chltenham Concerto*)
1958	创作为单簧管和钢琴而作的《对话》(*Dialogues*)
1959	创作为小提琴和大提琴而作的《二重复协奏曲》(*Duo Concertante*)(修订版;原版1955年)
1959	《切尔滕纳海姆协奏曲》获得意大利国际当代音乐协会比赛一等奖
1960	成为宾夕法尼亚大学音乐系代理主任
1960	创作为管弦乐队而作的《时间跨度Ⅰ》(*Time—Span I*)(未出版)
1961	成为宾夕法尼亚大学音乐系主任
1961	保罗·罗奇伯格开始生病
1961	创作带女高音的《第二弦乐四重奏》(*String Quartet No.1I*)
1961	《第二交响曲》获得瑙姆堡录音奖
1962	创作为女高音和室内乐而作的《布莱克之歌》(*Blake Songs*)(修改版;原版1957)
1962	创作为管弦乐队而作的《时间跨度Ⅱ》(*Time—Span* Ⅱ)
1962	获得新泽西州蒙克莱尔州立师范学院荣誉音乐博士
1962	《第二弦乐四重奏》获得国家艺术人文研究奖金
1963	为小提琴、大提琴和钢琴而作的《三重奏》(*Trio*)
1964	作为布法罗纽约州立大学斯利教授(*Slee Professor*)任教春季学期
1964	保罗·罗奇伯格死于11月22号
1964	创作为管乐队而作的《启示录》(*Apocalyptica*)
1964	创作为小提琴和钢琴而作的《箴言之口》(*La bocca della veritá*)(改编自1958年为双簧管和钢琴而作的版本)

① 意大利文"bocca"原意为"口、嘴"之意。作曲家题解时提到,此作品的内容跟新石器时代部落祭祀或先知站在巨大的张着口的实质面具之后,向信徒发布神谕的情景有关,因此此处译为"箴言之口"而非《真理的体验》或其他。——此译法参考自上海音乐学院音乐学系教师伍维曦老师

1964	创作为乐队而作的《黄道十二宫[①]》(*Zodiac*)(改编自《小品十二首》)
1964	获得美国艺术人文录音奖
1964	获得费城音乐学院荣誉音乐博士
1965	创作为管乐队和打击乐而作的《黑色声音(启示录Ⅱ)》(*Black Sounds* (*Apocalyptica* Ⅱ))
1965	创作为长笛、单簧管、小提琴和钢琴而作的《对抗死亡与时间》(*Contra Morten et Tempus*)
1965	创作为大型室内乐而作《魔术剧院音乐》(*Music for the Magic Theater*)
1966	在马塞诸塞州的伦诺克斯和罗杰·塞欣斯成为夏季驻地作曲家
1966	创作《"炼金术士"之音乐》(*Music for "The Alchemist"*)(于纽约林肯中心上演)
1966	创作为羽管键琴和钢琴而作的幻想曲《模仿巴赫》(*Nach Bach*)
1966	第二次获得古根海姆奖金
1967	创作为歌者、爵士五重奏、铜管、打击乐、钢琴、磁带、演员、舞者和叙述者而作的剧院作品《自二十世纪的受难曲》(*Passions According to the Twentieth Century*)(未出版)
1968	卸任宾夕法尼亚大学音乐系主任一职,仍担任教师教授作曲和高级理论
1968	创作为低音小号、圆号和长号而作的《号角花彩》(*Fanfares*)
1968	创作为女高音、两个演员的声音、合唱团和十二个演奏者而作的《画面》(*Tableaux*)(取材自保罗·罗奇伯格的《银爪(*The Silver Talons*)》)
1969	创作为双簧管和巴松而作的《二重奏》(*Duo*)(修订;1946年原版)
1969	创作根据保罗·罗奇伯格的诗为女中音和钢琴而作的《十一首歌》(*Eleven Songs*)
1969	创作《魔术剧院音乐》(小乐队版)
1969	创作为两架钢琴而作的《"生日快乐"前奏曲》(*Prelude on "Happy Birthday"*)
1969	创作为声乐独唱、室内合唱团、双合唱队和大型乐队而作的《第

① 此处原文 Zodiac 为黄道十二宫之意,即指十二星群或占星术中十二星座。但罗奇伯格对此题作解时提到自己并不引其"十二星座"之意为题,由于这是一部十二音作品所以取其十二的"完整循环"(a circle completed)之意为题,与作品内部十二音结构设计相呼应。因此,笔者此处译为《黄道十二宫》而非《十二生肖》或其他。

	三交响曲：一首自二十世纪的受难曲》(*Symphony No.3:A Passions According to the Twentieth Century*)（未出版）
1969	创作为高男中音而作的《三首弗拉明戈歌曲》（*3 Cantes Flamencos*）
1969	创作来自《画面》的《两首歌曲》（*Two Songs*）（为女高音和钢琴而改编）
1969	创作《一个原始主题变奏曲》*(Variations on an Original Theme)*（修订；原版 1941 年）
1970	创作无伴奏小提琴作品《随想变奏曲（50）》（*Caprice Variations (50)*）
1970	创作为低男中音和室内乐队而作的《和解的神圣之歌》（*Sacred Song of Reconciliation*）
1970	创作为女高音和钢琴而作的《克里希那赞美诗》（*Songs in Praise of Krishna*）
1971	创作钢琴组曲《狂欢节音乐》（*Carnival Music*）
1971	创作为声乐和钢琴而作的《幻想》（*Fantasies*），取自保罗·罗奇伯格的诗
1972	作为阿斯彭音乐节夏季驻地作曲家
1972	创作为扩大的室内乐而作的《电声万花筒》（*Electrikaleidoscope*）
1972	创作以纪念侄子罗伯特·罗奇伯格为大提琴和钢琴而作的《回忆（独白）》（*Ricordanza*（*Soliloquy*））
1972	创作《第三弦乐四重奏》（*String Quartet No.3*）
1972	《第三弦乐四重奏》获得瑙姆堡室内作品奖
1972	获得国家颁发艺术奖
1973	创作无伴奏混声合唱《瞧，我的仆人》（*Behold, My Servant*）
1973	创作为乐队而作的《世界意象①》（*Imago Mundi*）
1973	创作为竖琴而作的《浮世绘②（漂浮世界之画）》*Ukiyo—E(Pictures of the Floating World)*）
1973	和谐弦乐四重奏组（*Concord String Quartet*）演奏《第三弦乐四重

① 此处原文Imago Mundi拉丁语含义为“意象世界”。根据罗奇伯格所做题解，此作品表达面临纷繁复杂的当代作曲家通过音乐表达内心想法，所以是对“世界的意象”（Image of the World）。因此，此处笔者译为《意象世界》而非《芒迪肖像》或其他。

② 此处原文Ukiyo—E特指日本江户时代兴起的风俗画、版画。罗奇伯格借用这种画法的名称含义“虚浮世界的绘画”（Pictures of the Floating World）为题。因此，笔者此处根据画法译为《浮世绘》而非《乌基约埃》或其他。

	奏》(*String Quartet No.3*)的录音获得格莱美“最佳室内乐表演”奖提名
1973	第二次获得国家颁发艺术奖
1974	创作《小提琴和乐队协奏曲》(*Concerto for violin and Orchestra*)(2001年修订)
1974	创作《菲德拉》(*Phaedre*),为女中音和乐队而作的独角戏(脚本由简·罗奇伯格改编自罗伯特·洛厄尔的诗)
1975	创作《钢琴与乐队五重奏》(*Quintet for piano and string quartet*)
1975	创作为弦乐队而作的《超越变奏曲》(*Transcendental Variations*)
1976	创作为钢琴而作的《帕蒂塔变奏曲》(*Partita Variations*)
1976	创作《第四交响曲》(*Symphony No.4*)
1977	创作为女低音和钢琴而作的《伊南娜和杜姆兹之歌》(*Songs of Inanna and Dumuzi*)
1977	创作《第四弦乐四重奏》(*String Quartet No.4*)
1977	整理《第一交响曲》(在1949年三乐章版本基础上修复为五乐章版本)
1978	创作《第五弦乐四重奏》(*String Quartet No.5*)
1978	创作《第六弦乐四重奏》(*String Quartet No.6*)
1979	创作为长笛和竖琴而作的《秋之文火(浮世绘Ⅱ)》(*Slow Fires of Autumn*)
1979	创作为中提琴和钢琴而作的《奏鸣曲》(*Sonata*)
1979	创作带男中音的《第七弦乐四重奏》(*String Quartet No.7*),保罗·罗奇伯格作诗
1979	《第四弦乐四重奏》获得肯尼迪中心弗里德海姆奖第一名
1979	被费城宾夕法尼亚大学任命为人文学科安嫩伯格教授(*Annenberg*)
1979	低男中音莱斯利·吉恩(Leslie Guinn)的录音《第七弦乐四重奏》获得格莱美“最佳室内乐录音”奖项提名
1980	创作《八声部:大幻想曲》(*Octet: A grand Fantasia*)
1980	创作为单簧管、圆号和钢琴而作的《三声中部》(*Trio*)
1980	获得安娜堡密歇根大学荣誉音乐博士
1981	创作为两个小提琴、中提琴和两个大提琴而作的《五重奏》(*Quintet*)
1981	获得宾夕法尼亚特别荣誉奖

1982	在耶路撒冷鲁宾学院（*Rubin Academy*）执教秋季学期
1982	创作为长笛和钢琴而作的《两个世界（浮世绘Ⅲ）》（*Between Two Worlds(Ukiyo—E Ⅲ)*）
1982	创作歌剧《骗子》（*The Confidence Man*），简·罗奇伯格改编剧本
1983	从宾夕法尼亚大学作为人文学科名誉安嫩伯格教授（*Annenberg*）教授退休
1983	创作为双簧管和乐队而作的《协奏曲》（*Concerto*）
1983	创作为钢琴、小提琴、中提琴和大提琴而作的《四重奏》（*Quartet*）
1984	由密歇根大学出版社出版《幸存美学》（*The Aesthetics of Survival*）
1984	创作为钢琴而作的《四个小奏鸣曲》（*Four Short Sonatas*）
1984	创作《第五交响曲》（*Symphony No.5*）
1985	创作《致黑森林①》木管五重奏（*To the Dark Wood*）
1985	创作为小提琴、大提琴和钢琴而作的《三重奏（第二）》（*Trio（No.2）*）
1985	获得布兰迪斯大学艺术创作奖金奖
1985	获得费城宾夕法尼亚大学荣誉音乐博士
1985	被吸收为美国艺术与文学学院和研究所成员（*American Academy and Institute of Arts and Letters*）
1986	被选为美国艺术科学学院研究员
1986	获得兰卡斯特交响曲作曲家奖
1987	创作《第六交响曲》（*Symphony No.6*）
1987	为莫扎特《C大调双簧管协奏曲》而作的《三个华彩段》（*Three Candenzas*）
1987	作为杰出指挥和作曲家获得阿尔弗莱德·I·杜邦（Alfred I. DuPont）奖
1987	获得布里奇波特大学安德烈和克莱拉·默滕斯当代作曲家奖
1988	简·罗奇伯格委约十四位年轻作曲家创作以罗奇伯格音乐为主题的钢琴作品，以贺罗奇伯格七十大寿
1988	创作为小提琴和钢琴而作的《奏鸣曲》（*Sonata*）
1988	创作为乐队而作的《骗子组曲一》（*Suite No.1 from The Confidence Man*）

① 此处罗奇伯格题解这首作品表达人类内心欲望、悲伤和黑暗的情感，正如牧神潘一直漫步于森林中只偶尔展露自己一样，具有隐喻意义。因此笔者译为《致黑森林》而非《致黑色木》或其他。

1988	创作为声乐独唱、合唱团和乐队而作的《骗子组曲二》(*Suite No.2 from The Confidence Man*)
1988	获得柯蒂斯音乐学院荣誉音乐博士
1988	《第六交响曲》获得肯尼迪中心弗莱德海姆奖第二名
1989	创作为长笛和吉他而作的《为我们祈祷（模仿巴赫Ⅱ）》(*Ora Pro Nobis(Nach Bach Ⅱ)*)
1989	创作为小提琴和钢琴而作的《狂想与祈祷》(*Rhapsody and Prayer*)
1990	在洛克菲勒基金会赞助下驻贝拉焦研究和会议中心
1990	创作为长笛和吉他而作的《缪斯之火》(*Muse of Fire*)
1990	创作为小提琴、大提琴和钢琴而作的《夏季 1990（第三三重奏）》(*Summer 1990(Trio No.3)*)
1991	创作为吉他而作的《美国花束》(*American Bouquet*)
1991	创作为声乐和钢琴而作的《七首早期爱情歌曲》(*Seven Early Love Songs*)
1992	创作为大提琴和钢琴而作的《奏鸣咏叹调》(*Sonata—Aria*)
1994	获得迈阿密大学荣誉音乐博士
1995	创作为单簧管和乐队而作的《协奏曲》(*Concerto*)
1996	罗奇伯格一家迁至邓伍迪村新城镇广场
1996	与瑞士巴塞尔的保罗·沙迦基金会签订协议，手稿、草稿和论文等均被其收藏
1997	创作为双钢琴而作的《火圈》(*Circles of Fire*)
1997	创作为吉他和室内乐而作的协奏曲《伊甸：在时间和空间之外》(*Eden: Out of Time and Out of Space*)
1997	获得马塞诸塞州剑桥市隆基音乐学校特别成就奖
1998	创作修改为钢琴而作的《奏鸣曲系列》(*Sonata Seria*)（原版 1948 年）
1998	创作为钢琴而作的《三首挽歌作品》(*Three Elegiac Pieces*)（1947—1998、1945—1998、1998）
1999	获得费城音乐基金协会终身荣誉会员资格
1999	获得美国作曲家、作者与出版者协会基金（ASCAP Foundation）终身成就奖
2001	创作修改为小提琴和乐队而作的《协奏曲》（修订版；原版 1974）
2003	威尼斯双年展音乐节的指定作曲家

2004 由密歇根大学出版社出版第二版《幸存美学》(*The Aesthetics of Survival*)

2004 《五线四间》(*Five Lines, Four Spaces*)完成

2004 纳克索斯公司录制的《第五交响曲》获得格莱美“当代最佳古典作品”奖提名

2005 5月2号罗奇伯格健康状况恶化

2005 乔治·罗奇伯格逝于5月29号，被葬于国家历史公园福吉谷乔治·华盛顿纪念公墓，其子保罗墓旁；教堂演奏《超越变奏曲》

2005 纪念音乐会于12月28日纽约卡内基独奏音乐厅

2006 根据乔治·罗奇伯格的指示雕刻墓碑：

乔治·罗奇伯格
作曲家
1918—2005
对抗死亡与时间
简·罗森菲尔德·罗奇伯格
挚爱之妻与母亲
1919—

2006 4月6日纽约市美国艺术文学学院授予罗奇伯格嘉奖(Honored)

2006 《幸存美学》以其“出色的印刷、传播和音乐的新媒体报道力”获得美国作曲家、作者和出版者协会(ASCAP)迪姆斯·泰勒奖(Deems Taylor)

2009 伊利诺斯大学出版社出版《五线四间》(*Five Lines, Four Spaces*)

附录：罗奇伯格作品分类目录

舞台作品：

1966 创作《“炼金术士”之音乐》(*Music for “The Alchemist”*)(于纽约林肯中心上演)

1974 创作《菲德拉》(*Phaedre*)，为女中音和乐队而作的独角戏(脚本由简·罗奇伯格改编自罗伯特·洛厄尔(Robert Lowell,1917—1977)的诗)

1982 创作歌剧《骗子》(*The Confidence Man*)，简·罗奇伯格改编剧本

键盘作品：

1940—1979	创作为键盘乐器而作的《对位作品集》(*Book of Contrapuntal Pieces*)(未出版)
1941	创作为钢琴而作的《原始出题变奏曲》(*Variation on an Original Theme*)(1969年修订)
1946	创作《两首前奏曲和小赋格曲》(*Two Preludes and Fughettas*)收录于《对位作品集》(*Book of Contrapuntal Pieces*)
1947	创作钢琴《奏鸣曲1号》(*Sonata No.1*)(未出版)
1948	创作《奏鸣曲系列》(*Sonata Seria*)(1998年修订)
1949	创作钢琴《奏鸣曲2号》(Sonata No.2)(未出版)
1949	创作为两架钢琴而作的《随想曲》(*Capriccio*)(未出版)
1952	创作为钢琴而作的《小品十二首》(*Twelve Bagatelles*)(第一部十二音作品)
1956	创作为钢琴而作的《咏叙调》(*Arioso*)
1956	创作为钢琴而作的《幻想奏鸣曲》(*Sonata—Fantasia*)
1957	创作为钢琴而作的《巴托克风格》(*Bartókiana*)
1966	创作为羽管键琴和钢琴而作的幻想曲《模仿巴赫》(*Nach Bach*)
1969	创作为两架钢琴而作的《"生日快乐"前奏曲》(*Prelude on "Happy Birthday"*)
1969	创作《一个原始主题变奏曲》(*Variations on an Original Theme*)(修订；原版1941年)
1971	创作钢琴组曲《狂欢节音乐》(*Carnival Music*)
1976	创作为钢琴而作的《帕蒂塔变奏曲》(*Partita Variations*)
1984	创作为钢琴而作的《四个小奏鸣曲》(*Four Short Sonatas*)
1997	创作为双钢琴而作的《火圈》(*Circles of Fire*)
1998	创作修改为钢琴而作的《奏鸣曲系列》(*Sonata Seria*)(原版1948年)
1998	创作为钢琴而作的《三首挽歌作品》(*Three Elegiac Pieces*)(1947—1998、1945—1998、1998)

声乐作品：

1937—1969	创作为声乐和钢琴而作的《歌曲集》(*Book of Songs*)(未出版)
1943	创作《第261步兵歌曲》和《长戟进行曲》(*261st Infantry Song and March of the Halberds*)
1946	创作为声乐和钢琴而作的《所罗门歌曲四首》(*Four Songs of*

Solomon）

1954 创作为男高音和乐队而作的《诗篇歌作者大卫》（*David, the Psalmist*）

1954 创作为无伴奏混声合唱而作的《三首赞美诗》（*Three Psalms*）

1957 创作为女高音和室内乐而作的《布莱克之歌》(*Blake Songs*)（1962年修订）

1962 创作为女高音和室内乐而作的《布莱克之歌》(*Blake Songs*)（修改版；原版1957）

1968 创作为女高音、两个演员的声音、合唱团和十二个演奏者而作的《画面》（*Tableaux*）（取材自保罗·罗奇伯格的《银爪（*The Silver Talons*）》）

1969 创作根据保罗·罗奇伯格的诗为女中音和钢琴而作的《十一首歌》（*Eleven Songs*）

1969 创作为声乐独唱、室内合唱团、双合唱队和大型乐队而作的《第三交响曲：一首自二十世纪的受难曲》(Symphony No.3:A *Passions According to the Twentieth Century*)（未出版）

1969 创作为高男中音而作的《三首弗拉明戈歌曲》（*3 Cantes Flamencos*）

1969 创作来自《画面》的《两首歌曲》（*Two Songs*）（为女高音和钢琴而改编）

1970 创作为低男中音和室内乐队而作的《和解的神圣之歌》（*Sacred Song of Reconciliation*）

1970 创作为女高音和钢琴而作的《克里希那赞美诗》（Songs in Praise of Krishna）

1971 创作为声乐和钢琴而作的《幻想》（*Fantasies*），取自保罗·罗奇伯格的诗

1973 创作无伴奏混声合唱《瞧，我的仆人》（*Behold, My Servant*）

1977 创作为女低音和钢琴而作的《伊南娜和杜姆兹之歌》（*Songs of Inanna and Dumuzi*）

1988 创作为声乐独唱、合唱团和乐队而作的《骗子组曲二》(*Suite No.2 from The Confidence Man*)

1991 创作为声乐和钢琴而作的《七首早期爱情歌曲》（*Seven Early Love Songs*）

室内乐作品：

1946	创作《双簧管和巴松协奏曲》（*Duo for Oboe and Bassoon*）（1969年修订）
1948	创作为单簧管、圆号和钢琴而作的《三重奏》（*Trio*）
1949	创作为独奏乐器、合唱和大型乐队而作的《五个圆滑之石》（*Five Smooth Stones*）（未出版）
1952	创作《第一弦乐四重奏》（*String Quartet No.1*）
1953	创作为九件乐器而作的《室内交响曲》（*Chamber Symphony*）
1955	创作为小提琴和大提琴而作的《二重复协奏曲》（*Duo Concertante*）（1959年修订）
1955	创作为小提琴和钢琴而作的《幻想曲》（*Fantasia*）（未出版）
1955	创作为六件乐器而作的《夏日小夜曲》（*Serenata d'Estate*）
1958	创作为双簧管和钢琴而作的《箴言之口》（*La bocca della veritá*）
1958	创作为单簧管和钢琴而作的《对话》（*Dialogues*）
1959	创作为小提琴和大提琴而作的《二重复协奏曲》（*Duo Concertante*）（修订版；原版1955年）
1961	创作带女高音的《第二弦乐四重奏》（*String Quartet No.1I*）
1963	为小提琴、大提琴和钢琴而作的《三重奏》（*Trio*）
1964	创作为小提琴和钢琴而作的《箴言之口》（*La bocca della veritá*）（改编自1958年为双簧管和钢琴而作的版本）
1965	创作为长笛、单簧管、小提琴和钢琴而作的《对抗死亡与时间》（*Contra Morten et Tempus*）
1965	创作为大型室内乐而作《魔术剧院音乐》（*Music for the Magic Theater*）
1967	创作为歌者、爵士五重奏、铜管、打击乐、钢琴、磁带、演员、舞者和叙述者而作的剧院作品《自二十世纪的受难曲》（*Passions According to the Twentieth Century*）（未出版）
1968	创作为低音小号、圆号和长号而作的《号角花彩》（*Fanfares*）
1969	创作为双簧管和巴松而作的《二重奏》（*Duo*）（修订；1946年原版）
1972	创作为扩大的室内乐而作的《电声万花筒》（*Electrikaleidoscope*）
1972	创作以纪念侄子罗伯特·罗奇伯格为大提琴和钢琴而作的《回忆（独白）》（*Ricordanza*（*Soliloquy*））
1972	创作《第三弦乐四重奏》（*String Quartet No.3*）
1975	创作《钢琴与乐队五重奏》（*Quintet for piano and string quartet*）

1977 创作《第四弦乐四重奏》(*String Quartet No.4*)

1978 创作《第五弦乐四重奏》(*String Quartet No.5*)

1978 创作《第六弦乐四重奏》(*String Quartet No.6*)

1979 创作为长笛和竖琴而作的《秋之文火(浮世绘Ⅱ)》(*Slow Fires of Autumn*)

1979 创作为中提琴和钢琴而作的《奏鸣曲》(*Sonata*)

1979 创作带男中音的《第七弦乐四重奏》(*String Quartet No.7*),保罗·罗奇伯格作诗

1980 创作《八声部:大幻想曲》(*Octet: A grand Fantasia*)

1980 创作为单簧管、圆号和钢琴而作的《三重奏》(*Trio*)

1981 创作为两个小提琴、中提琴和两个大提琴而作的《五重奏》(*Quintet*)

1982 创作为长笛和钢琴而作的《于两个世界之间(浮世绘Ⅲ)》(*Between Two Worlds(Ukiyo—E Ⅲ)*)

1983 创作为钢琴、小提琴、中提琴和大提琴而作的《四重奏》(*Quartet*)

1985 创作《致黑森林》木管五重奏(*To the Dark Wood*)

1985 创作为小提琴、大提琴和钢琴而作的《三重奏(第二)》(*Trio (No.2)*)

1988 创作为小提琴和钢琴而作的《奏鸣曲》(*Sonata*)

1989 创作为长笛和吉他而作的《为我们祈祷(模仿巴赫Ⅱ)》(*Ora Pro Nobis(Nach Bach Ⅱ)*)

1989 创作为小提琴和钢琴而作的《狂想与祈祷》(*Rhapsody and Prayer*)

1990 创作为长笛和吉他而作的《缪斯之火》(*Muse of Fire*)

1990 创作为小提琴、大提琴和钢琴而作的《夏季1990(第三三重奏)》(*Summer 1990(Trio No.3)*)

1992 创作为大提琴和钢琴而作的《奏鸣咏叹调》(*Sonata—Aria*)

1997 创作为吉他和室内乐而作的协奏曲《伊甸:在时间和空间之外》(*Eden: Out of Time and Out of Space*)

独奏乐器:

1970 创作无伴奏小提琴作品《随想变奏曲(50)》(*Caprice Variations (50)*)

1973 创作为竖琴而作的《浮世绘(漂浮世界之画)》(*Ukiyo—E(Pictures*

of the Floating World)）

1991　创作为吉他而作的《美国花束》（*American Bouquet*）

乐队作品：

1946　创作为乐队而作的《幻想曲与赋格》（*Fantasia and Fugue*）（未出版）

1947　创作《四乐章的乐队组曲》（*Orchestral Suite in Four Movements*）（未出版）

1948　创作为乐队而作的《随想曲》（*Capriccio*）

1949　创作《夜乐》（*Night Music*）

1949　创作《第一交响曲》（*Symphony No.1*）（三乐章版本；1977 年完整版）

1951　创作为两架钢琴和乐队的《协奏作品》（*Concert Piece*）（未出版）

1953　创作为小型乐队而作的《圣歌》（*Cantio Sacra*）

1956　创作《第二交响曲》（*Symphony No.2*）

1957　创作为管弦乐队而作的《华尔兹小夜曲》（*Waltzes Serenade*）（未出版）

1957　创作为弦乐队而作的《华尔兹》（*Waltzes*）

1958　创作为小乐队而作的《切尔滕纳海姆协奏曲》（*Chltenham Concerto*）

1960　创作为管弦乐队而作的《时间跨度 I》（*Time—Span I*）（未出版）

1962　创作为管弦乐队而作的《时间跨度 Ⅱ》（*Time—Span* Ⅱ）

1964　创作为管乐队而作的《启示录》（*Apocalyptica*）

1964　创作为乐队而作的《黄道十二宫》（*Zodiac*）（改编自《小品十二首》）

1965　创作为管乐队和打击乐而作的《黑色声音（启示录 Ⅱ）》（*Black Sounds*（*Apocalyptica* Ⅱ））

1969　创作《魔术剧院音乐》（小乐队版）

1973　创作为乐队而作的《世界意象》（*Imago Mundi*）

1974　创作《小提琴和乐队协奏曲》（*Concerto for violin and Orchestra*）（2001 年修订）

1975　创作为弦乐队而作的《超越变奏曲》（*Transcendental Variations*）

1976　创作《第四交响曲》（*Symphony No.4*）

1977　整理《第一交响曲》（在 1949 年三乐章版本基础上修复为五乐章版本）

1983　创作为双簧管和乐队而作的《协奏曲》（*Concerto*）

1984	创作《第五交响曲》(*Symphony No.5*)
1987	创作《第六交响曲》(*Symphony No.6*)
1987	为莫扎特《C大调双簧管协奏曲》而作的《三个华彩段》(*Three Candenzas*)
1988	创作为乐队而作的《骗子组曲一》(*Suite No.1 from The Confidence Man*)
1995	创作为单簧管和乐队而作的《协奏曲》(*Concerto*)
2001	创作修改为小提琴和乐队而作的《协奏曲》(修订版；原版 1974)

*附：于 1944 年创作的作品《为简和保罗而作的音乐》(*Music for Gene and Paul*)(未出版)，由于在笔者掌握的资料中未有提及此作品，因此无法归类整理，在此单列并作说明。

布里顿三部大提琴作品的创作技法研究

□张　培

摘　要：英国作曲家本杰明·布里顿一生创作了大量的各种体裁的作品，包括歌剧、合唱作品、管弦乐作品、协奏曲、室内乐、歌曲及声乐套曲等，为自己赢得了国际声誉，同时也为后人留下了宝贵的艺术财富。其中他的大提琴音乐全部是献给演奏家罗斯特罗波维奇的，包括三部无伴奏独奏组曲、一首奏鸣曲、一部大提琴交响曲。在20世纪器乐音乐中，如此系统地为同一位大提琴演奏家“量身定做”大量作品、并且对演奏家的艺术个性产生深远影响的、布里顿无疑是其中的佼佼者。这些作品因其自身具有的音乐的独立性、结构的完整性、创作手法的连贯性而在他整个的音乐创作中占有重要地位，非常具有研究价值。本人对大提琴这件乐器非常的偏爱，同时也被布里顿的音乐所散发出的优雅气质及戏剧性所打动。本文选择了他创作于20世纪60至70年代的三部不同体裁的大提琴作品为研究对象，其中既有独奏、大提琴与钢琴的重奏，也有大提琴与乐队合作的大型交响曲。重点通过对作品边缘性曲式结构、个性化处理的音高组织、前后变形贯穿的音乐主题材料、不依赖传统手段确立的调式调性、每部作品内部高低潮的总体布局、建立在相同音程内容上的“即兴”对位手法的应用、对传统体裁特别是对帕萨卡里亚的个性化处理以及特色的配器等方面做出综合分析（因体裁不同，所以每部作品研究的侧重点也有所不同）。通过对三部作品共性的总结及个性的比较，进一步探究布里顿大提琴音乐的创作动机及器乐作品创作技法的个性特征，探讨他的作品在20世纪中的独特地位，以及我们从他的创作中受到了哪些启发。期望在个人进行研究的基础上，有更多的专业人士提出更为新颖的分析角度和分析观点，对音乐创作实践能够起到“抛砖引玉”的作用。

关键词：大提琴　双重调性　边缘性曲式原则　变奏原则　帕萨卡里亚　对称结构

引 言

在流派纷呈、求新求变、崇尚个性的20世纪音乐中，本杰明·布里顿(Benjamin Britten 1913—1976)的创作风格难于归入某种“流派”或“体系”中。虽然我们在他的作品中能感受到晚期浪漫派旋律的抒情性、表现主义情绪上的激烈冲突、十二音音乐高度理性的逻辑性、甚至民间音乐中的质朴情感等元素，这一切都自然地溶于布里顿充满表现力的音乐中。他不是为了音符而写音乐，每一次的创作都是“有感而发”、是与演奏家和听众的精神沟通。他的创作手法完全是为音乐的需要而服务的，一切技法都是其思想内涵的自然载体。若要高度概括布里顿的音乐创作技法特征无疑是一门相当复杂的课题。

布里顿生于20世纪早期，据说其才思敏捷，“他的创作不需要苦思冥想，有时凭着灵感的突现和激情的爆发就能一蹴而就。经常在头脑中完成音乐的构思，然后再把乐思转换成乐曲曲谱，包括在任何场合，比如在剧场的后台甚至有时在飞机上”。[①] 具有这样的“功力”是建立在灵感的涌动、扎实的技术功底，丰富的想象力等多方面综合因素基础之上的。布里顿在继承本国音乐传统的同时与更多的外国音乐家们接触，撷取来自不同国家和地区、不同风格的各种音乐语汇，兼收并蓄地运用到个人的创作中。任何古典或现有的技术手法均在其作品中有所体现。与当时众多追求标新立异的作曲家所不同，他的创作从技法、形式、内容、思想上不属于“激进的”，创作风格也不能简单地被划归为某个“流派”。

布里顿的作品在世界各地被广泛地上演。在我国较为被熟知的是他早期的一些管弦乐作品，如《青少年管弦乐队指南》《布里奇主题变奏曲》《四首海的间奏曲》《弦乐四重奏》和大型声乐作品《战争安魂曲》等。从这些作品中能感受到布里顿对管弦乐队、对人声色彩的控制和支配能力；对音乐整体结构的把握能力。一些评论由此认为布里顿是较“传统’的作曲家、虽然旋律可听性很强，但没有太多的个性等。仅通过部分作品来界定作曲家写作风格是很片面的。布里顿固然坚守有调性写作原则，但也不乏对多调性、泛调性的应用；他钟爱古老的、传统的音乐体裁，但又赋予它们新的含义和表现空间；他的精力并未故意放在对传统管弦乐队音色的改造上，但又恰如其分地给予每件乐器富于戏剧性的表现力。

例如本文所要研究的一系列大提琴作品，这是布里顿系统地为同一位大提琴演奏家“量身定做”的产物，他的艺术个性对演奏家产生了最直接和深远的影响。在他众多的作

① 庄曜.探索与狂热——现代西方音乐艺术[M].上海：东方出版中心,2000:206.

品中占有特殊地位。这些作品写于布里顿生命的最后十余年中，姑且称为“晚期”的作品，写作手法和以前比加入了一些新的元素，本文试图找到这些因素“新”在那里，与传统的共性写作手法有哪些千丝万缕的联系，探讨布里顿音乐中的“传统”和“现代”风格是如何结合的。需要说明的是，这里讲的所谓“现代”是有时间局限的，是到布里顿去世的20世纪70年代中期止。

需要强调的是，音乐分析是通过对作品曲式结构中所呈现出来的各个音乐材料细节进行解剖，总结出音乐中的技法现象，透过技法的外观进而探寻作曲家想要表达的音乐内涵。而分析是认识作品最直接的手段，任何分析结果是对某个作品如何运用音乐表现参数的具体总结，但不是最终目的。透过对音乐分析的总结，观察作品自身的创作技法形成的规律，进而学习、借鉴对自己创作有益的表现手段、理论与实践相结合，对创作产生指导意义才是作品分析的真正目的。

第一章　作曲家的创作生涯

本杰明·布里顿（Benjamin Britten, 1913—1976），1913年生于洛斯托夫特。其父是一位爱好音乐的牙科医生，母亲为洛斯托夫特合唱协会的秘书。所以幼年的他有机会接触到各种声乐音乐，潜移默化地影响了他对声乐作品的喜爱。童年即显示出了音乐才华，五岁就尝试作曲。最初他跟随母亲学习钢琴，后学于格雷沙姆学校，利用假期到伊斯特本随作曲家弗朗克·布里奇（Frank Bridge,1879—1941）学习作曲，布里奇的人道主义精神对年轻的布里顿影响很深，那段时间的学习为他日后的创作打下了深厚的技术功底。1930年，考入英国皇家音乐学院学习，1932年出版了供室内乐队演奏的小交响曲。年仅19岁的他表现出了对交响乐队的驾御能力，至今仍有演出价值。音乐学院毕业后，他与邮政总局电影组合作，为记录电影及广播等写了大量的配乐，其中就有在我国非常受欢迎的《浦塞尔主题变奏曲》，即《青少年管弦乐队指南》。全曲通过十三段变奏，系统而生动地介绍了管弦乐队中各个乐器组中乐器的特性。而许多学习作曲的人正是通过这部作品知道布里顿并喜爱上他的音乐。

那段时间的创作不仅使其积累了丰富的戏剧音乐写作经验，同时有机会结识当时一些进步的文学界人士。其中诗人奥登（W.H.Auden）对他影响很大，根据奥登的诗为蓝本，布里顿创作了声乐套曲《我们狩猎的祖先》（*Our hunting fathers, Op.8*）和《在这小岛上》（*On this island, Op.11*），及轻歌剧《保罗·班扬》等。在管弦乐创作方面布里顿也取

得了不俗的成果，1937 年为弦乐队而写的《布里奇主题变奏曲》(*Variations on a theme of Frank Bridge, Op10*)，使他一举成名。1939 年“二战”爆发，同年布里顿旅居美国，以求得更好的创作环境。但是，他仍旧非常关注英国的战况。“二战”的严峻形势和德军大规模的空袭英国使作曲家无法再保持平静了，他感到自己必须回到祖国效力。1942 年回国后，投入了紧张的创作和音乐活动中。经过一段时间的酝酿，终于在 1944—1945 年，完成了歌剧《彼得·格兰姆斯》(*Peter Grimes,Op.33*)。剧情通过讲述单身渔民彼得·格兰姆斯的不幸遭遇，表达了被遗弃的人渴望得到同伴的接纳，渴望爱情的强烈情感。布里顿对彼得·格兰姆斯的命运是持同情态度的。这部歌剧是对人内心孤独根源的剖析及深层次挖掘，特别是个人与社会这两个对立面的矛盾，揭示了由于人们互相不理解而导致的悲剧性结局。1945 年歌剧在伦敦首演，获得巨大成功。后来被译成八种语言，在欧美许多地方演出，它为作曲家赢得了国际声誉，堪称 20 世纪最伟大的歌剧之一。同年，布里顿从歌剧中抽出了四个间奏曲，作为音乐会演出用的独立器乐作品，标题为《四首海的间奏曲》(*Four Sea Interludes*)，受到热烈欢迎。

对于英国音乐来讲，“二战”的结束意味着新时代的来临。此时布里顿的音乐创作重点是在歌剧方面。1946 年至 1954 间年他先后创作了《卢克莱修受辱记》(*The rape of Lucretia ,Op 37*，1946)、《 阿尔伯特 · 埃林》(*Albert Herring Op.39*，1947)、《比利 · 巴德》(*Billy Bud Op.50*，1951)、《格洛里阿纳》(*Gloriana Op.53*，1953)、《旋转螺丝》(*The turn of the screw Op.54*，1954)。这一系列的作品奠定了他作为英国当代最重要的歌剧作曲家的地位。20 世纪作曲家当中以写歌剧而取得卓越成就的无人能出其右。

20 世纪 60 年代是布里顿创作的又一个高峰时期。1962 年，在新考文垂大教堂的开幕典礼上首演了《战争安魂曲》，这是根据威尔弗雷德 · 欧文的反战诗和罗马天主教拉丁语的安魂曲二者结合在一起而写的作品，包括了独唱、童声合唱、大合唱及管弦乐队。作品追思了在战争中死难的人们，揭示了战争带给人类社会的痛苦，具有鲜明的反战情绪。选择这样的题材进行创作，反映出布里顿对人类命运的关注、对战争的反思，也反映出他对宗教题材的深刻把握，对人物的内心世界的刻画能力。在《战争安魂曲》之后，布里顿相继写了三部宗教寓言式的歌剧《克卢河》《熊熊炉火》和《浪子》。20 世纪 70 年代的重要作品有歌剧《欧文 · 温格洛夫》《命终威尼斯》《第三弦乐四重奏》等。

布里顿不仅是伟大的作曲家，在钢琴演奏和指挥方面也显示了卓越的才能，他自己的许多作品都是亲自担任演奏和指挥。由他指挥录制的《旋螺丝》《战争安魂曲》《卢克莱修受辱记》《彼得 · 格兰姆斯》《大提琴交响曲》等多部作品均为 20 世纪经典唱片，极具收藏价值。

1947 年起布里顿定居于奥尔德堡，1948 年创办了奥尔德堡音乐节，使那里成为他音乐活动的中心，在近三十年的时间里，每年担任音乐节的艺术总监和指挥，为推广和复兴

英国音乐及增进与外国的艺术交流做出了巨大的贡献。1975 年，布里顿被英国皇家授予男爵爵位和英国上议院终身议员。1976 年，布里顿病逝于奥尔德堡，身后留给世人众多的音乐精品，有待于人们进行更深入、更广泛地研究。

第二章　C 大调奏鸣曲（Op.65）创作技法研究

提起布里顿的大提琴音乐，与之联系在一起的是一个熠熠闪光的名字——罗斯特罗波维奇。罗斯特罗波维奇·姆斯蒂斯拉夫·利奥波尔多维奇（Rostropovich Mstislav Leopldovich），苏联著名大提琴演奏家、指挥家。生于 1927 年 3 月 27 日，他被公认为当今世界最杰出的大提琴演奏家之一。1960 年，罗斯特罗波维奇在爱丁堡音乐节上演出肖斯塔科维奇的第一大提琴协奏曲，他充满激情的演奏深深打动了布里顿。作曲家主动邀请罗斯特罗波维奇演奏自己的大提琴作品，并愿意亲自担任钢琴演奏。这让年轻的罗斯特罗波维奇感到非常荣幸。次年两人在爱丁堡音乐节上联袂上演了一场重奏音乐会，其中包括这首 C 大调奏鸣曲。音乐会的成功使两位大师从此开始了长期的合作，布里顿所有的大提琴作品均由罗斯特罗波维奇担任演奏。布里顿曾经这样说道："我喜欢谱曲，但不是为了演奏者而作，哪怕他们是最优秀的演奏家，对我而言他们是陌生人。而我是为那些心心相印的人而作……在我眼里，他们都是具体和可爱的。所以每当我作曲时，我总是想着他们，看着他们，倾听着他们的心声。"[①] 而罗斯特罗波维奇正是那个让布里顿倾听心声的朋友之一。罗斯特罗波维奇的演绎使布里顿进的作品具有更广阔的表现空间，而布里顿的创作为罗斯特罗波维奇超凡的演奏技术注入了更加深刻的思想内涵。罗斯特罗波维奇被公认为是诠释布里顿大提琴音乐作品的权威。

这部 C 调奏鸣曲共分为五个乐章，标题分别为：（1）对话 Dialogo，（2）谐谑曲 Scherzo，（3）悲歌 Elegia，（4）进行曲 Marcia，（5）无穷动 Moto Perpetuo。它们既是音乐体裁，反映出作曲家的创作意图，同时也生动刻画了罗斯特罗波维奇在演奏中转换的多种情绪，可以说作曲家用音乐为自己的朋友画了一幅独特的肖像画。

传统的奏鸣曲一般分为三或四个乐章，像本曲这样五个乐章的整体结构安排与传统的奏鸣曲有何异同？五个乐章之间具有什么样的逻辑发展关系？音乐结构力及音高组织具有哪些特点？带着这些问题，将对各个乐章做出详细的分析。

① ［俄］索·亨托娃．罗斯特罗波维奇传 [M]. 焦东建，董茉莉，译．北京：东方出版社，2002:118.

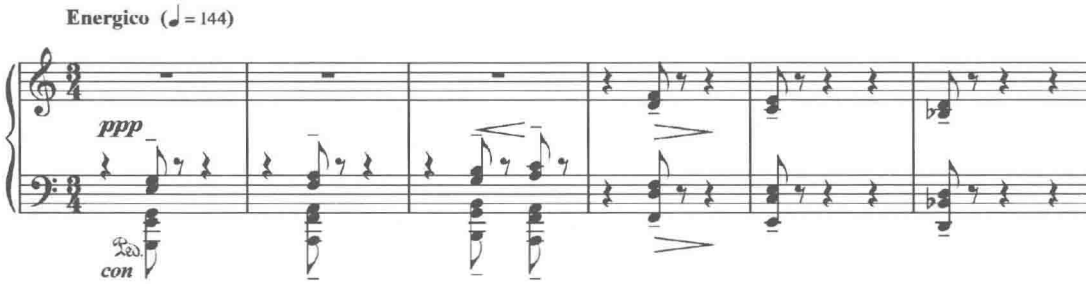
第一乐章“对话”

乐曲开始，大提琴在 D 弦上奏出的主题动机由于四分休止的间隔而显得时断时续、似低低的抽泣。

谱例 2—1

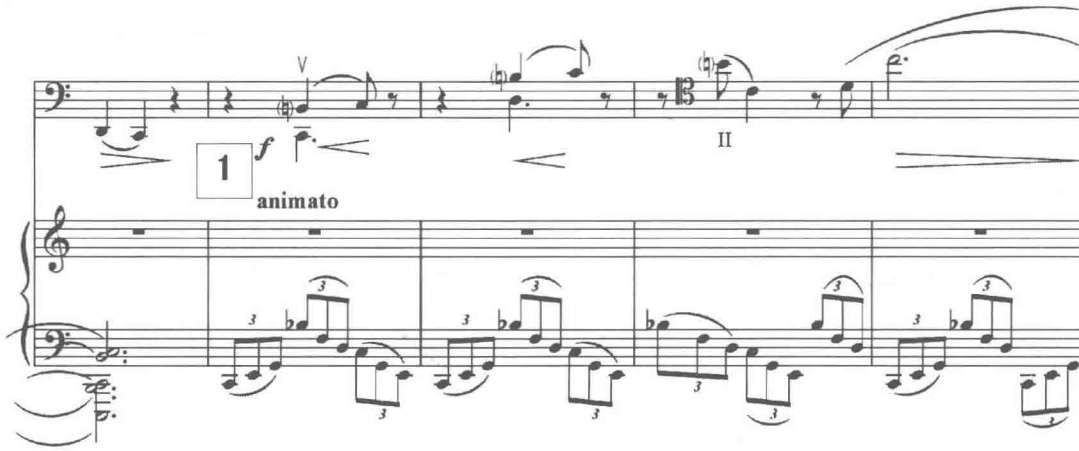
它的横向进行以二度音程为主（包括大二和小二），一直持续到 25 小节。这一主题材料经常用不同的音高进行陈述。钢琴以纵向平行三度为主,（包括大三和小三至 22 小节止）。三度音程除了作为和声基础外，还兼有和大提琴的二度音程对唱的功能。二度、三度这两种音程结构是音乐发展的核心因素。

谱例 2—2



从 26 到 59 小节，大提琴旋律在横向二度音程的下方加入了七度叠置，在旋律进行中经常出现七度跳进（同等意义的二度转位）。

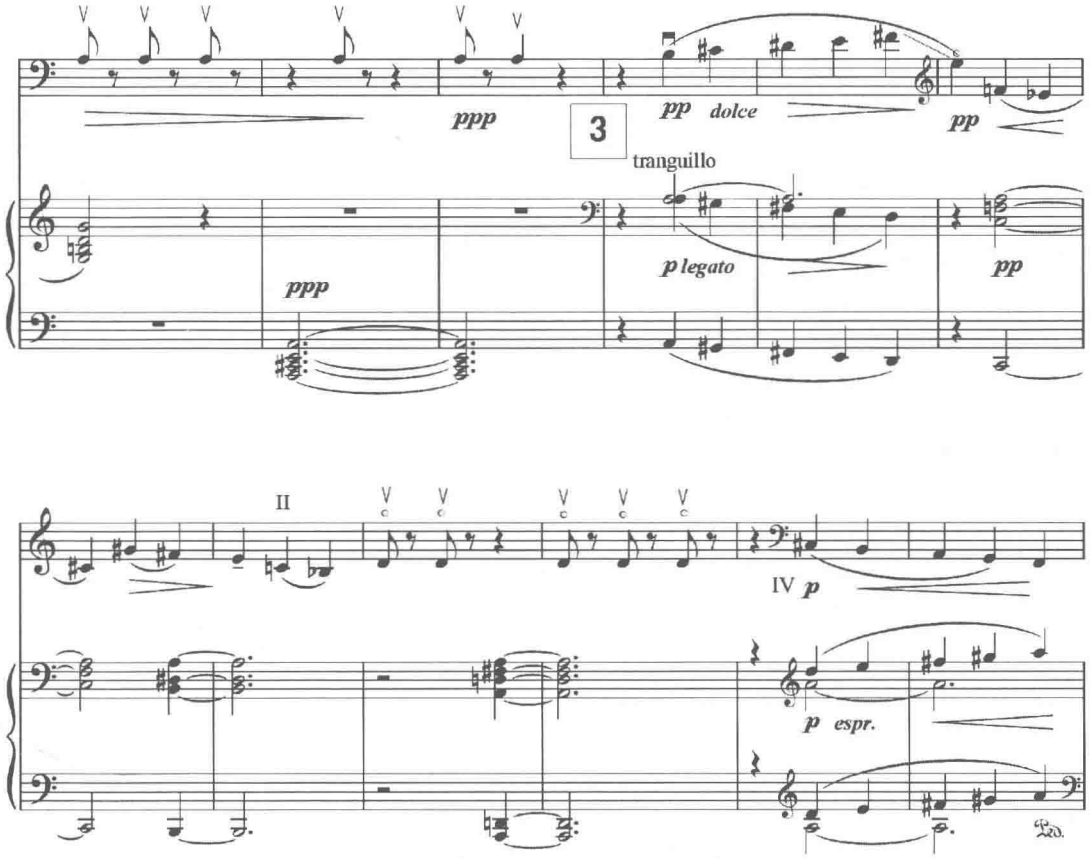
谱例 2—3



钢琴的织体从 26 小节起变为分解和弦，保持了三度结构。两手在不同的调中心上，

左手首音为 C，右手首音为 ♭B。通过一系列的变化，在 42 小节处调中心为 A 上。接下去 43—59 小节的钢琴部分仍延续了二度、七度音程写作模式，59 小节主题清晰的结束在 A 调上。

谱例 2—4



60 小节开始，大提琴主题仍然以二度音程的进行为特点，逐渐停留在 E 调上。(60—82 小节，从演奏符号 3 开始)，这里是副部主题，钢琴以倒影的方式与大提琴进行着对话，音程以二度及转位七度为主。这里的音乐材料在后面展开部、再现部也被使用。

从演奏符号 4 开始（83 小节处），音乐进入了展开部，运用的是主部主题的材料，大提琴除了保持二度进行之外也加入了六度的平行进行（六度为三度的转位形式）。钢琴延续了三度结构，随之加入了大量八度进行，将音乐往高潮上推动。到了 105 小节两件乐器表现出了双调性原则，大提琴为 C，钢琴为 E。接下去大提琴奏出了五小节变化的主部主题，（5 开始）但随即以横向为二度关系的连续三连音的音型连接下去。与此同时钢琴再次奏出副部出现过的对位主题，（其来源于 60 小节开始的大提琴主题，只是在新的音高上陈述）。124 小节钢琴、大提琴同时结束于 C 调上（参见谱例 2—5）。

谱例 2—5

124 小节钢琴声部娓娓奏出主部主题暗示了再现部的进入，此时大提琴仍然保持三连音音型继续陈述，并且一直延伸到 147 小节副部主题出现之前。副部主题从 C 调上开始（谱例 2—6），大提琴演奏连续的二度下行，音乐材料来源于 60 小节的第一次副部主题（钢琴的左手）。钢琴则转而演奏大提琴曾陈述的连续的二度上行旋律，对比 2—4 和 2—6 两个例子，我们看到两件乐器的处理具有复对位的思维原则，在这里它们进行了角色的互换，而并未改变乐曲的性格和情绪。

谱例 2—6

此后钢琴最低声部一直持续了 19 小节的 C 音，明确了 C 作为调中心音的地位。

下面表 1 展示此曲的音乐核心材料和速度布局，在此分析中，材料 a 为二度音程关系，材料 b 为三度音程关系：

		1	2	3	4	5	6	7	8
速　度	快	快	逐渐平稳	慢	快	快	逐渐平稳	慢	快
大提琴	a	a1	a2	a3	a4	a5	a6	b3	a
调中心	c	c—g—A	A	E	C	C	C	C	C
钢　琴	b	b1	b2	b3	b4	a3	a	a3	b
调中心	E	c—g—A	A	(A)—E	(E)	C	C	C	C
小　节	1—25	26—42	42—59	60—82	83—105	106—124	126—147	148—166	166—184

图 2—1

表一表现出如下特征：

1. 双重核心材料的运用

在上表中，材料 a 以二度音程为核心的音高组织关系，在乐曲中从旋律到对位都体现出了二度的思维。材料 b 以三度音程为核心的音高组织关系。主要分布于钢琴的和声当中。这两种材料及其变体构成了音乐构思和发展的核心成分，它们在两件乐器之间游移转换，承担不同的作用，体现了“对话”的含义。

2. 双重调性的运用

如表所示，两件乐器并非始终在一个统一的调上，这样就形成了调性和音乐形象的对比，尤其表现在两个关键点上，如 1—25 和 83—105 小节处。这样写作使得音乐既相对保持了有调性的范畴，同时也突破了单一调性的限制，在这个层次上体现了两个调性的“对话”。

下面谈谈第一乐章的曲式结构。我们知道，传统奏鸣曲的第一乐章一般为奏鸣曲式结构。奏鸣曲式的原则是经过了几个世纪的形成和发展逐步建立和完善的，被誉为是传统曲式结构发展的最高典范。它的几个主要原则有：

1. 结构是三部性质的——呈示部、展开部、再现部

2. 它是以两个对比主题（主部和副部）的对置为原则的

3. 两个对比主题是通过展开部来变化发展的，而在再现部中又在同一调性基础上得到了新的统一

基于以上要求，可以判断第一乐章属于奏鸣曲式结构。

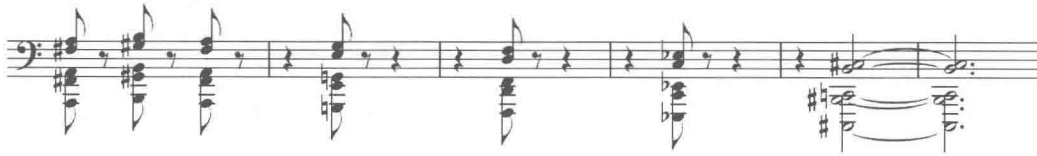
呈示部				展开部		再现部		
主部	连接1	连接2	副部	第一部分	第二部分	主部	副部	尾声
(E)/C	A	A	A....(E)	E	E	C	C	C
1—25	26—42	42—59	60—82	83—105	106—124	124—147	148—165	166—184

图 2—2　第一乐章曲式结构图

在保持奏鸣曲结构原则的同时，该曲又具有个性的处理方式，具体表现为：

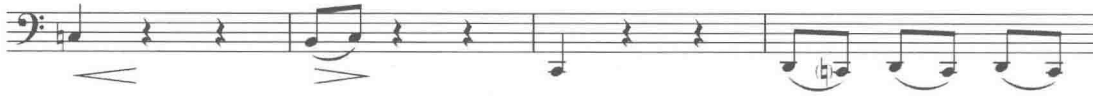
1. 主部具有双重的调中心 C 和 E。从谱面上看，钢琴的和声具有两重性，若看成 C 调它没有根音；看成 E 调则缺少五音。总之，两个都是不完整的三和弦。调性判断就很“暧昧”，而且从第 1 到 25 小节，和弦一直保持这样的三度排列的平行进行，使得调中心更加不好确认。23 小节出现了一个有三小节长度的和弦的停顿，其中的 B 音我们把它当作 E 的属音，所以第一个明确的调中心为 E，但不是第一调性（见谱例 2—7）。

谱例 2—7



再看大提琴声部，从 21 小节就明确强调了低音 C，直到 25 小节的结束。这才是本曲的第一调中心。

谱例 2—8



2. 连接部有两个陈述阶段，二者之间连接很紧密。26 小节开始先由钢琴演奏三连音织体，42 小节大提琴自然地衔接过去，转而进入连接部第二个陈述阶段。调中心一直持续为 A。28 小节开始的七度跳进的旋律在 42 小节的钢琴声部以和弦的形式被提高了五度演奏。它们保持了音程关系的统一性，同时在音响、形态、音高上又有所变化。

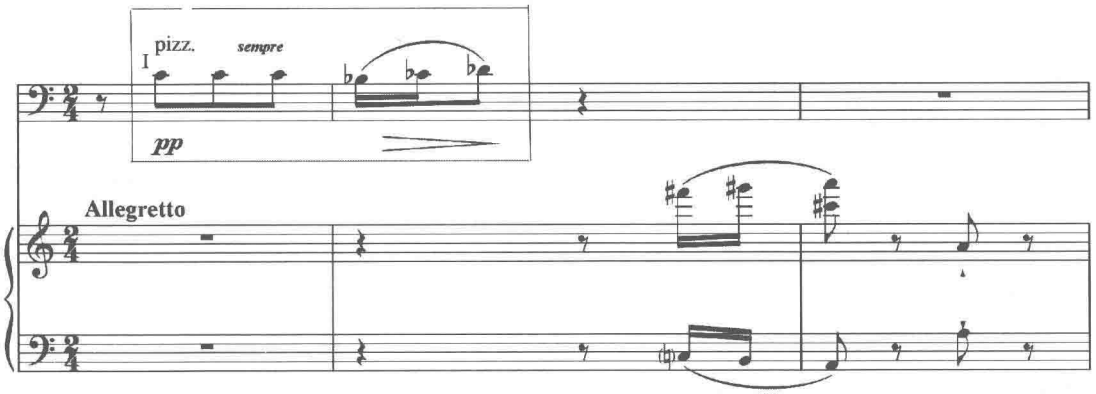
3. 副部的调性不在属调或平行调上，采用了新的调性布局原则。而采用和E有下属关系的 A 调上开始。另外，副部和结束部密不可分，或者说没有专门的结束部，取而代之的是九小节的的尾声，保持了E调。

4. 再现部省略了连接部，主部演奏完毕直接陈述副部主题，调中心并未回到 E 上去，而到了 C，并且一直保持到结束，也就是回到了主调上。

第二乐章 “谐谑曲”

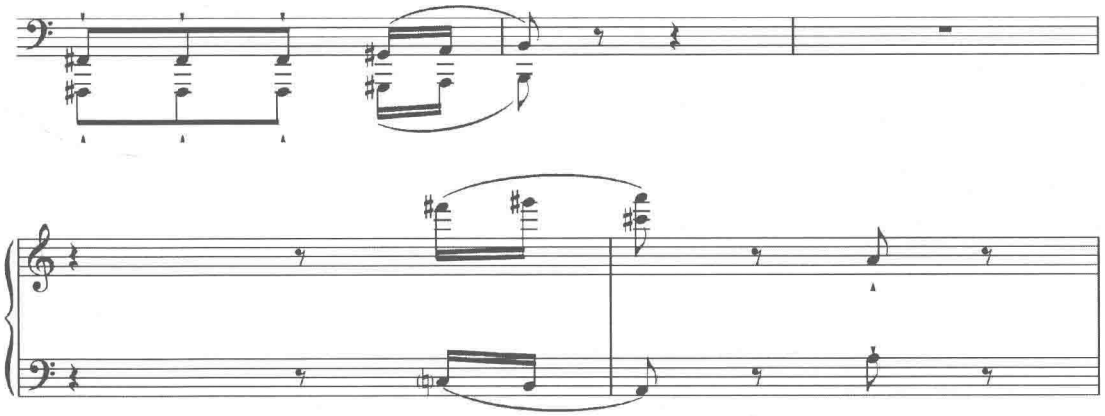
这个乐章大提琴通篇使用拨奏（pizz）演奏，前两小节的动机是乐曲发展的种子，音高组织以大、小二度为核心。C—♭B—♭C—♭D 这几个音，为大二度、小二度、大二度关系。若以阿伦·福特[①]的音级集合分析法分析，将其命名为：4—1，其音程关系为 [0 ,1,2,3]，这是第一个核心材料。

谱例 2—9



29 小节钢琴部分出现了 4—10 的集合，作为对比元素。

谱例 2—10



第二乐章全曲为复合、缩减的再现二部曲式，分为 A、B 两个大部分：

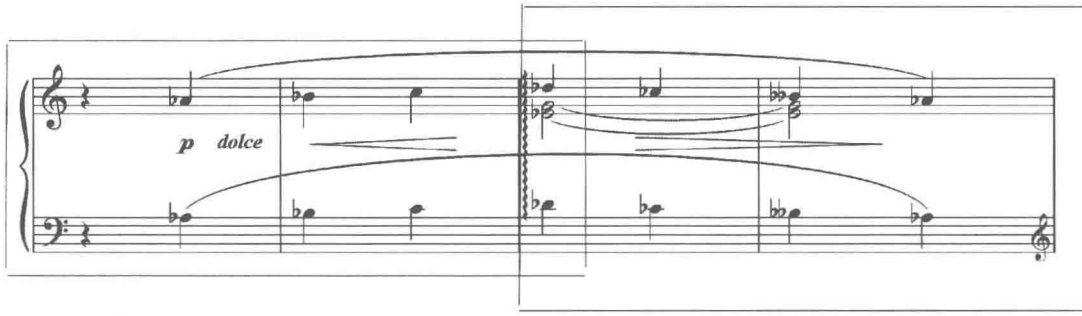
① 阿伦·福特（Allen Forte）美国当代理论家，创立了借助于数学量化的新型的分析方法，称为音级集合分析法（Pitch—class sets analysis）。

	A		B					
	A			B	C			A^1（尾声）
中心	**A**	A	#g/G	#f/**C**	♭**A**		♭A	**A**
级集合	4 – 1		4 – 1		4	— 11		4—1
节	1 -------- 35 ,	36--- -73 -----		81 ,	8 -------- 131 ,			132-------158

图 2—3

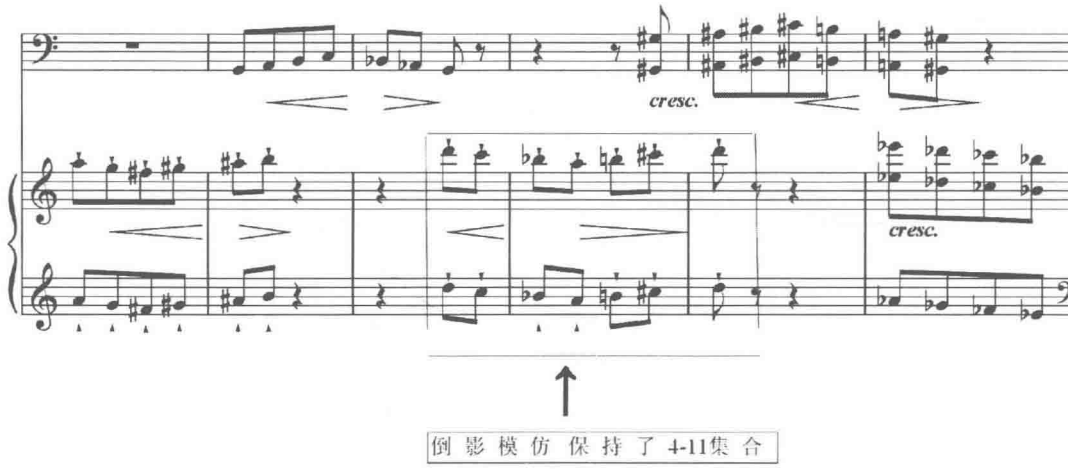
A 部分的音程材料是以大二、小二为核心。每一句都是以 4—1 的音级集合开始，作为划分乐句的标志。而每句总是以钢琴奏出的相同的材料为结束。B 部分以四分音符开始陈述，并且改变了音程的排列关系，以大二、小二为核心。七个音以两个 4—11 [0, 1, 3, 5,] 集合套叠在一起的进行为为特点。这是全乐章第二个核心材料，同前面的 4—1 形成了对比，推进音乐的发展。由于 4—1 与 4—11 含有部分相同的音程关系，所以对比的程度不很强烈。

谱例 2—11



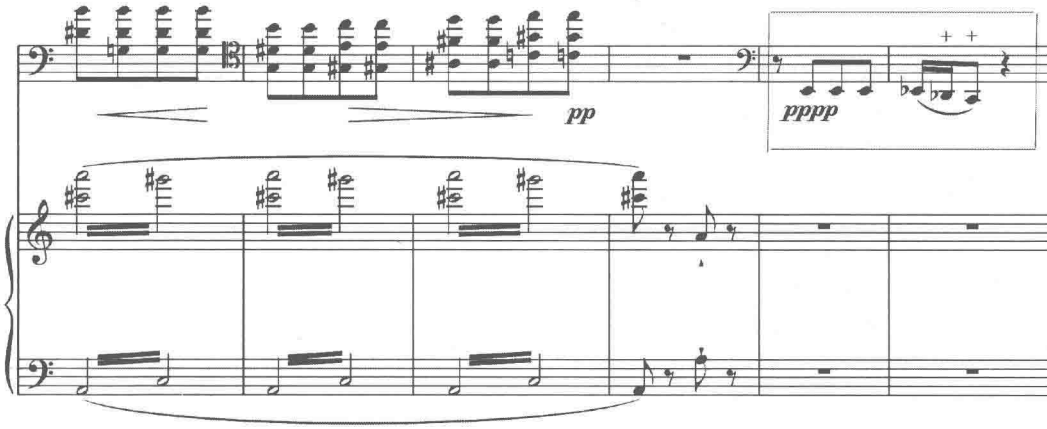
接下去钢琴和大提琴以 4—11 的集合关系做五度倒影模仿，二者交替演奏，直到 132 小节的再现之前。

谱例 2—12



最后的尾声比开始部分更弱，最后以 4—3 [0,1,3,4] 的集合关系结束，调中心为 A。

谱例 2—13



虽然这一乐章运用了多个集合，但主要是以 4—1 和 4—11 集合的关系作为乐曲的写作核心，二者在音程函量上即有相同关系又具有对比的关系。它们作为旋律及对位声部，贯穿于音乐进行中并作为划分曲式结构的依据。

第三乐章 “悲歌”

该乐章由主题和四个变奏共五部分组成。结构布局以第二变奏为轴，两边作对称处理。每次陈述时，既是对主题的变奏，同时又具有发展的动力。这种动力是通过音区、力度、织体、层次等方面的变化逐步显现出来的。整个乐曲弥漫着一种剪不断、理还乱的情绪。几个变奏之间没有任何休止与停顿，乐思转换一气呵成，刻画了跌宕起伏内心情感，很有感染力。

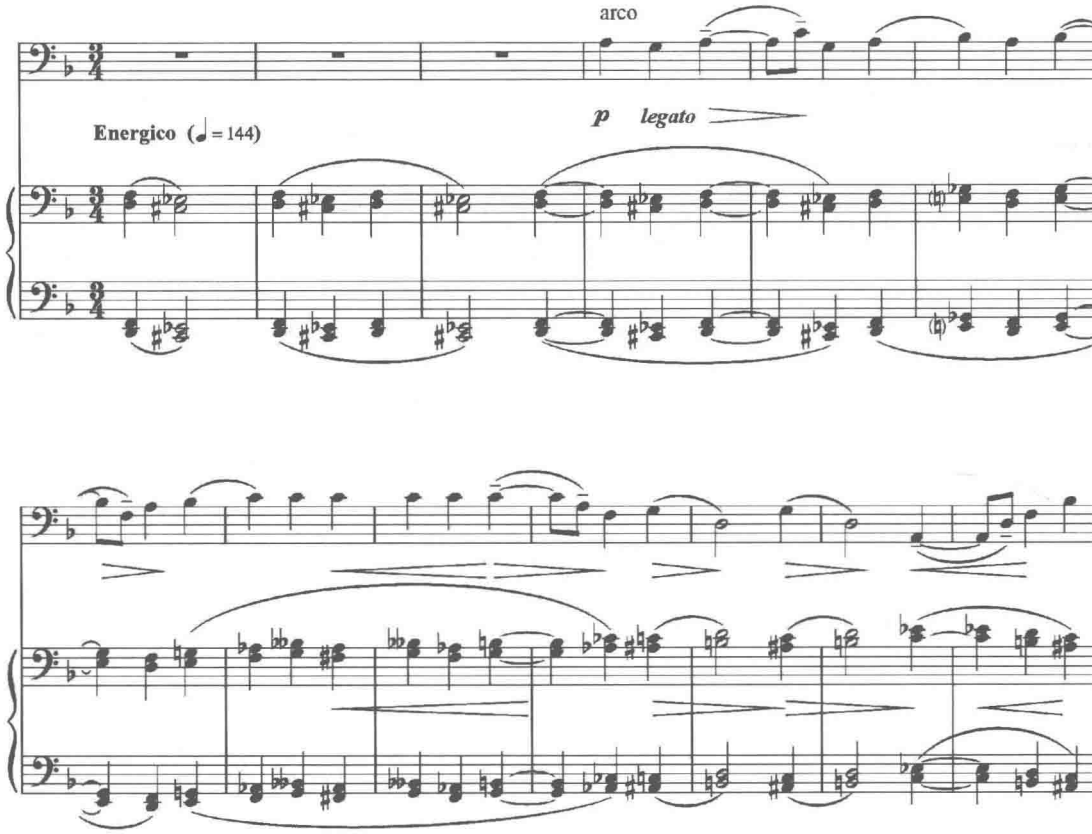
	主题	变奏一	变奏二	变奏三	变奏四
小节	(4—12)(13—21)	22—43	44—62	62—75	75—89
调中心	D	D	C	C	D
主题变奏特征	陈述主题，徐缓、平稳，一拍一个的四分音符为主要特征	速度有所加快，节奏加入了切分、三连音、四连音、五连音六连音，主题为多声部的陈述	主题变得更加有力而且充分，有颤音、七连音、十连音的推动使乐曲在此达到了高潮	钢琴在极高音区演奏主题，切分节奏、微弱纤细；提琴保持三连音音型，为 c 的持续音	逐步回归到乐曲开始时的律动，音乐重新变得安静平缓
力度变化	*p*	*ppp*	*ff*	*ppp*	*pp*
对称布局	开始启动	逐步展开	高潮	逐渐回落	回归

图 2—4

在音高组织的处理方面以二度音程、三度音程、五度音程三种音程关系为核心，下例中（2—14）大提琴的主题以二度的音程运动开始启动。三度音程关系表现在钢琴的纵向排列上，（其中有的音程是减三度，如第二个三度 ♯C 和 ♯E，实际是大二度的音响）。钢琴

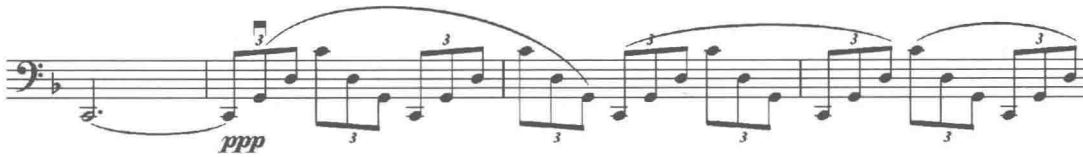
部分横向的进行方式也遵循了各种二度音程级进的关系。

谱例 2—14



虽然五度音程用的不多，但在前后连接中承上启下，缓解了音乐的紧张感。如下例：大提琴 62—75 小节，利用大提琴的三根空弦，C—G—D 造成了连续五度的跳进。

谱例 2—15



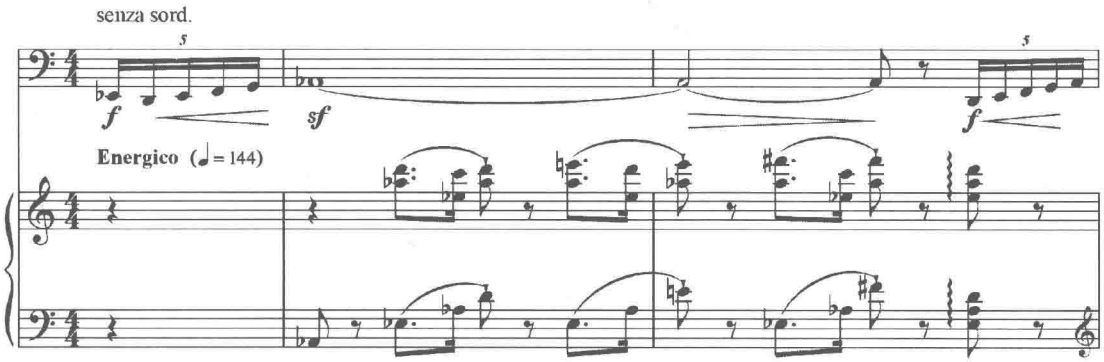
第三、第四变奏并未出现新的音程材料，只是音区和力度与前面有所变化。第三乐章强调了 D、C 两个调中心的交替，它们是二度关系调，可见不仅在音高组织原则中强调二度关系，在宏观调中心布局方面也是如此。

第四乐章“进行曲”

虽然这一乐章的标题为“进行曲”，也运用了 $\frac{4}{4}$ 拍，但与传统意义上的进行曲相比在表现手段和内容上更具有特立独行的气质。乐曲使用了大量的附点节奏，带有滑稽幽默的

喜剧效果。

谱例 2—16



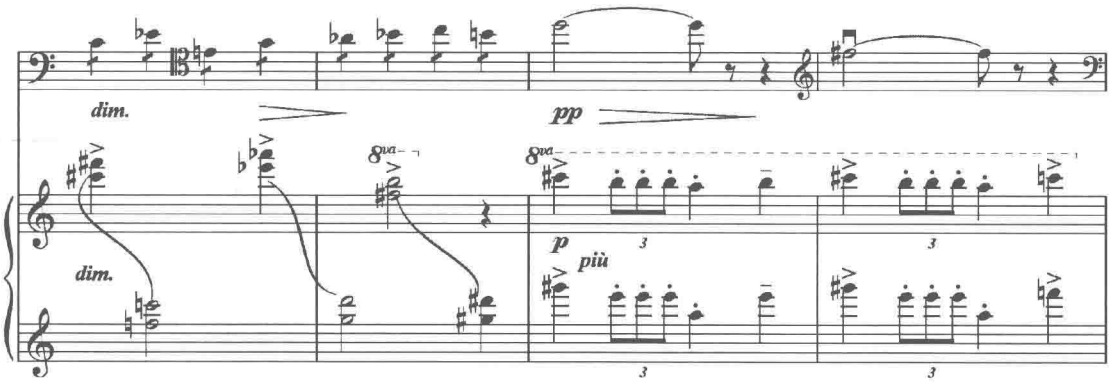
此乐章为三个部分的再现单三部曲式。

	A		B		A1		
	a	a^1	b	b^1	a		a^2
调中心	**bA**	bE	bE	bB	(bE)	bA	**bA**
音乐材料	二度、五度核心		三度、五度为核心		二度、五度为核心		
小　节	1—12	13 — 25	26 — 42	43 — 58	59 — 68		69

图 2—5

第四乐章的调中心设计与曲式结构是密切相关的：第一部分 ♭**A** 转到 ♭**E**，体现了传统的主属关系，第二部分由 ♭**E** 开始，转到 ♭**B**。又是一个五度关系。最后由 ♭**E** 回到主关系 ♭**A**。中间的转换运用了等音，53 小节 ♯**G** 等于 ♭**A**，直接转了回来，没有用中介和弦的过渡。

谱例 2—17



第四乐章音高组织的构成依次以二度、五度、三度为核心。

二度音程：见大提琴声部 1—20 小节（谱例 2—18）。

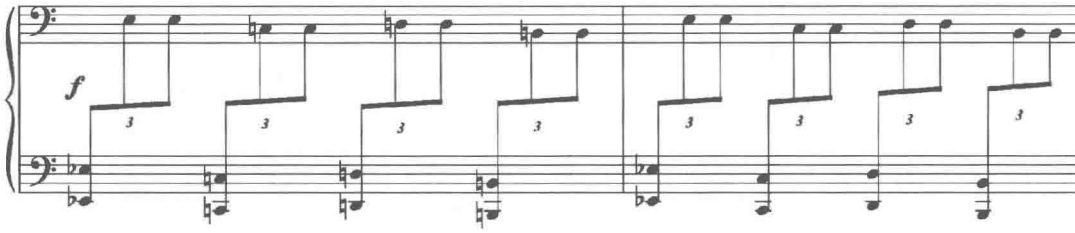
谱例 2—18

五度音程：21 小节大提琴利用空弦 A 和 D 演奏出纯五度音程，它起到了承上启下的连接作用。

谱例 2—19

三度音程：分布在 26—35 小节的钢琴声部，八度奏出的低音铿锵有力，通过三连音将音乐带入了对比的 B 段

谱例 2—20



59 小节为再现部，整体力度并未像第一部分那样有力，钢琴的高音部用琶音演奏，最后用刮奏悄然结束于 ♭A 上。

第五乐章 “无穷动”

从标题上看出，这个乐章以急速进行的节奏运动为特征。

	A		B		A		B^1		A^2
调中心：	D	bE	**E**		bE	**G**	bE	C	**C**
乐　句：	***a***	a^1	a^2	***b***	a^3	a^4	b^1	***c***	a^5
小　节：	1—17	18—34	35—48	49—61	62—75	76—89	90—102	103—122	123—139

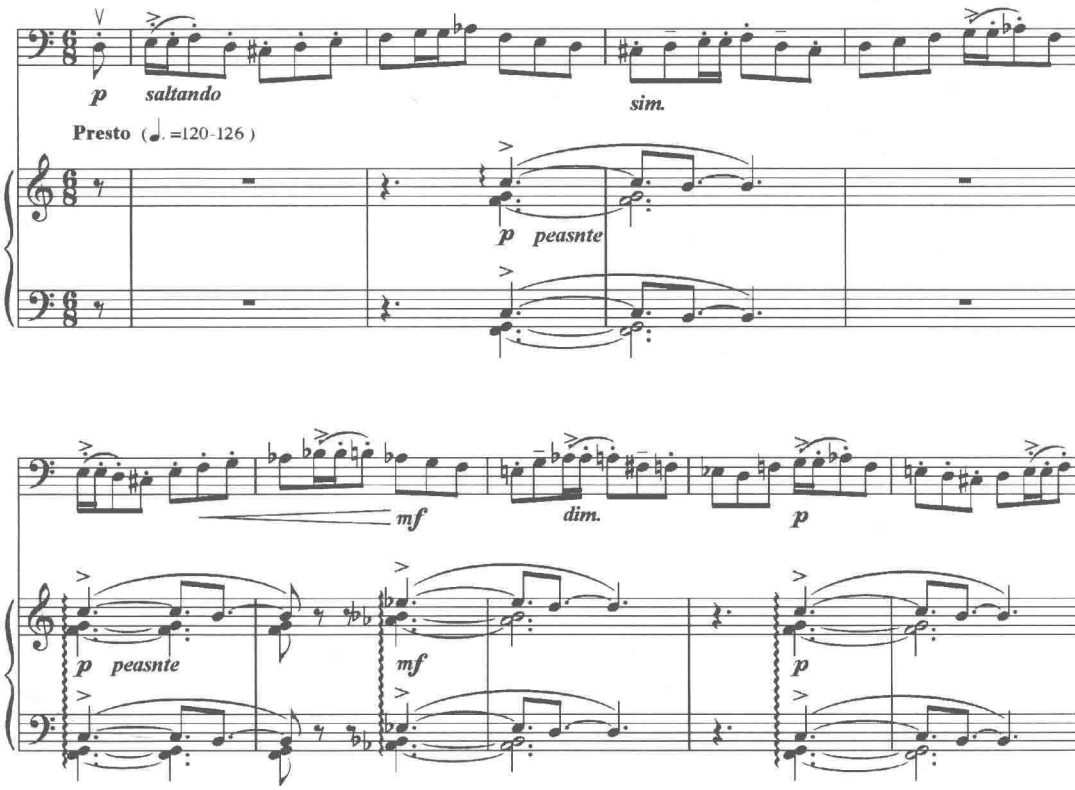
图 2—6

表 6 显示，结构处理具有回旋的原则，a、b 两个乐句以变奏的形式交替进行，在临近

结尾的 103 小节开始出现了 c 句，它是保持了 a 的节奏特点演变而来的，作为呈上启下的过渡部分。

同前几个乐章一样，在音高组织上用了二度、五度、三度为核心成分（见谱例 2—21）。

谱例 2—21



上例中钢琴声部织体被分为两层，无论横向进行的 C、B 音还是纵向排列的 F、G 都是二度关系。同时 F 和 C 在纵向上也是五度关系。这种音高组织方式是钢琴部分写作的基础。

本乐章调中心布局从 D 到 C 经历了几个过渡，相邻的两个调中心有二度也有三度关系，在运动过程中 E、G、C 三个调中心在宏观上组成了 C 调的三和弦结构，这更加凸显了 C 调的重要性。从 123 小节开始钢琴与大提琴采用“齐唱”的方式诠释主题最后一次变奏。全曲明确结束于 C 大调上，同第一乐章首尾呼应，体现出作曲家继承了传统奏鸣曲在宏观调性布局方面的要求：调性回归、前后统一。

小　结

以上分析了各个乐章的基本特征，下面就五个乐章的整体关系及整部作品的写作特点作综合论述。

（1）对称布局的运用

首先，五个乐章整体调中心布局是以第三乐章为轴心呈对称结构安排的。

乐　章：	1	2	3	4	5
速　度：	快板	小快板	缓慢地	较快地	急板
调中心：	C	A	D-C-D	♭A	C

通过上述内容看到，第一乐章和第五乐章首尾呼应，调性回归，这一点和传统奏鸣曲的调性布局要求是吻合的。需要说明的是，在分析过程中，对调中心的判断有如下几个依据：首先，看有无V—I的功能关系；其次，对某个音长时间地强调，突出其中心地位；最后，观察起始音特别是结束音的位置，虽然每次从不同的音高开始，但总是在同样的音上收束，那么该音就被赋予调中心的地位。以上调中心的选择以最后停留的第一调性为根据，不包括中间的转调。

对称布局还体现在速度方面：五个乐章的速度也是以第三乐章为轴心呈对称状。这一点继承了传统奏鸣曲在速度对比上的要求。整体给人以平衡的听觉感受。

快板　小快板　缓慢地　较快地　急板

第三乐章内部的力度层次处理也体现了对称的原则。

p　　*ppp*　　*ff*　　*ppp*　　*pp*

（2）每个乐章都使用了音程思维来结构音高组织关系、和声及对位。特别是对二度、三度在横向及纵向方面的应用。

（3）五个乐章宏观调中心布局在一、三、五乐章强调主调C，构成了支点。第三乐章以C为核心结束在二度关系的D调上，二、四乐章结束在C的三度关系的A和♭A上，这一点和音高组织重视对二、三度的应用是不谋而合的。

（4）曲式结构特征

这五个乐章宏观结构体现了奏鸣套曲的整体思维。套曲内部体现了曲式结构的边缘性原则，具体表现为两种情况，一种情况是两种曲式结构原则的边缘。如第五乐章，回旋原则与变奏原则的结合。另外一种情况是在主体曲式结构内部，表现出的中介性边缘。如第二乐章是一个复合、缩减的再现二部曲式，其中内部结构 A,B,C,A^1 体现了并列三部、再现二部的中介性边缘，是数量上的边缘。

（5）这部作品每个乐章的发展都或多或少地使用了“变奏”手法，表现出布里顿对变奏形式的重视和偏爱。

第三章　大提琴交响曲（Op.68）的创作技法分析

在和罗斯特罗波维奇成功合作了 C 大调奏鸣曲之后，布里顿对大提琴音乐产生了更加浓厚的兴趣及创作热情。在合作过程中，罗斯特罗波维奇的天才演奏拓宽了大提琴更为丰富的音色及戏剧性表现力，另外，由于和罗斯特罗波维奇的交往使布里顿结识了肖斯塔科维奇等一批杰出的异国作曲家。在和这些同行们的交往中，布里顿吸收了新的创作理念和写作手法。特别是肖斯塔科维奇的音乐给布里顿以极大的震动和启发。他非常欣赏肖斯塔科维奇音乐中表现出的力度美，对整部作品的结构在宏观上的掌控能力，通过对管弦乐音色的安排让其直接参与音乐戏剧性的发展，以及卓越的配器功力。斯塔科维奇对布里顿也有很高的评价，他曾说过“我多么希望能多有几个布里顿——俄国的、英国的、德国的……他吸引我的是他的才能和诚意，他外表的单纯和内心的深刻深深感染着我……布里顿所有的创作对我都有一种非凡的效果，每个热爱音乐的人都应该对他的作品有较深刻的了解”。①

布里顿和肖斯塔科维奇的音乐表达出的思想内容相同之处就是他们都关注重大的社会变革对人类发展的影响，都写过以战争为题材的作品。但是两人的表达方式各有千秋：肖斯塔科维奇的音乐种蕴含了深刻的悲剧思想，他从不回避社会矛盾带给人的影响，甚至带着巨大的心灵痛苦来体验这些矛盾。虽然音乐中描写了死亡、战争、痛苦等内容，但是最终他要表达的是对光明必定战胜黑暗的坚定信心，是乐观向上的精神。而作为人道主义者的布里顿，其创作内容也关注社会中人物的命运，对他们的种种不幸表现出深深的同情，也触及到悲剧性的社会根源，但反抗情绪似乎要平和很多。他的许多作品都是以宗教、神话或鬼魂等为背景进行创作的。如宗教题材的合唱曲《羔羊颂》《圣赛西莉亚赞美诗》《怜悯康塔塔》等。还有歌剧《旋螺丝》，讲述的是两个孩子被鬼魂附体后所发生的故事。这在某种程度上反映了布里顿虽然对现实世界进行揭露，却无法改变它们，只有借助非人为因素的非现实世界来实现自己的美好理想。诚然，布里顿的作品数量众多，各种题材、各种风格都有涉猎，并不局限在同一内容上。有质朴可爱的儿童乐曲，有描写美好景物的管弦乐曲、有揭露残酷现实和复杂的心理刻画的大型歌剧等。这表明布里顿是一个对周围事物比较敏感的人，任何触动到思想和感情的事都会成为他创作的动机和来源。

① 钟子林 . 西方现代音乐概述 [M]. 北京：人民音乐出版社 ,2000:123.

1963 年，布里顿构思并完成了大提琴交响曲的写作。该作品的体裁并不是传统意义上的协奏曲（concerto），而是 symphony for cello and Orchestra，体现出作曲家试图探索将大提琴表现功能戏剧化与大型交响乐队相融合的一种新的表达方式。换句话说，他创作的不仅仅是一首特定的独奏乐器与器乐声部竞赛的器乐协奏曲形式，而是一首独奏乐器与管弦乐队共同表述的、具有同等分量的、具有交响性思维的大型乐曲。通过音乐形象的多样性、戏剧性的变化以及对尖锐矛盾冲突化解过程的揭示，达到了外在的音乐形象与内在的精神之对立统一。

这部作品原本定于 1963 年在奥尔德堡首演，不料好事多磨，由于罗斯特罗波维奇的突然生病而暂停演出，直到 1964 年布里顿访问莫斯科时，才由作曲家亲自指挥莫斯科爱乐乐团，在莫斯科音乐学院礼堂举行了隆重的首演。全曲共四个乐章，第一乐章：庄严的快板（Allegro moestoso）；第二乐章：不安的急板（Presto inquieto）；第三乐章：柔板（Adagio）；第四乐章：快的行板（Andante allegro）。其中，第三乐章包含了大提琴的华彩段与第四乐章不间断地演奏。

下面对全曲做出综合的分析。

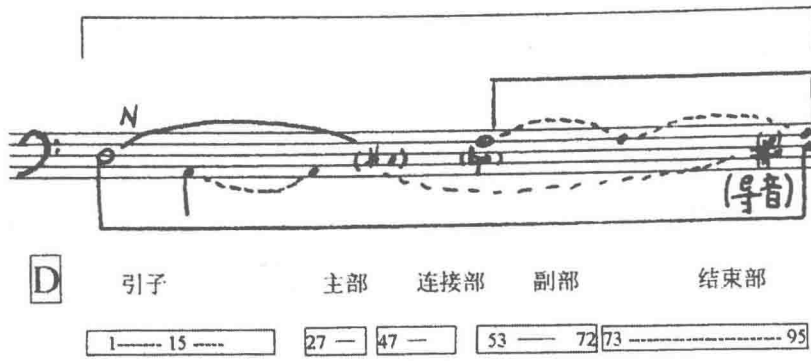
一、各乐章的调性布局及其宏观上的相互关系

调性布局是调性音乐全曲发展的基础，更是判断曲式结构的重要依据。由于结构较大，布里顿的这部大提琴交响曲调性布局非常复杂，下面几个图表表示的是乐曲中低音的运动形态，及调中心最终确立的过程。需要解释的是，图表中的音代表了低音的运动过程，不具备调性功能的含义，凡是具有调中心意义的音在图表中以二分音符提示。

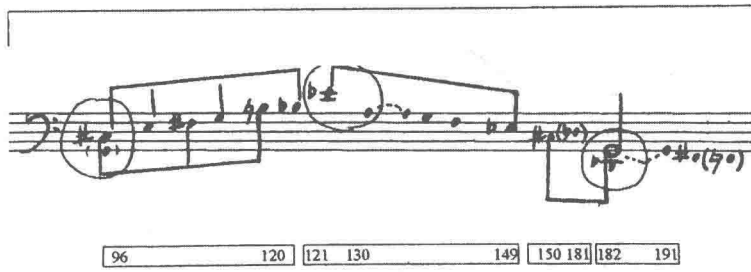
第一乐章

以下是第一乐章的图表，由于是奏鸣曲式，所以分别对呈示部、展开部、再现部做出单独的分析。

呈现部



展开部



再现部

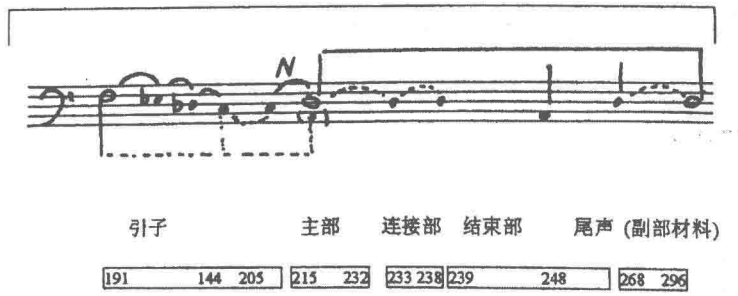


图 3—1

呈示部　呈示部主要的调中心是 D 以及三度关系的 F 调。引子、主部主题基本上是在 D 调的范畴，因为有属音 A 的支持。连接部调性不明朗，以七度横向运动的音高组织进行用来作为上下两部分的过渡，衔接自然。图表中 47 小节的 ♯C 是 D 的导音，所以还是在 D 调的范围。

副部主题开始于 F 调，是因为有属音 C 对它的支持，并且一直持续到结束部结束之前。94 小节的 ♯C、E 作为 D、F 的导音功能暗示了调中心，这就意味 两个调中心的并存。

展开部　展开部的调中心发展更加复杂，从图表中看到中间一系列音的游移在几个关键点上运用了三全音的调性思维方式。149 小节结束在 ♯C 上，而 ♯C 的等音为 ♭D，♭D 和 G 构成了三全音关系。这是展开部最有特点的调中心发展原则。96—120 小节 ♯C、E、G、♭B 构成的和弦从宏观上看是 D 调的导七和弦。另一层 ♯C、♯F、B 是以四度来构思的。而最明朗的调中心是 G 调，在 150 小节表现出它的作用——作为 D 调的下属调来结束展开部，为再现部的进入做好准备。以变格进行的姿态代替了传统的 V—I 的进行。

再现部　再现部之前是引子的陈述，调中心是 F 调。在 215 小节主部主题陈述时才回归到 D 调上，并一直保持到第一乐章结束。经过一系列的运动过程最终回到主调 D 调上，不管中间如何变化，在大原则上坚持了调性回归的要求。

下面展示的是第二乐章的调性运动过程：

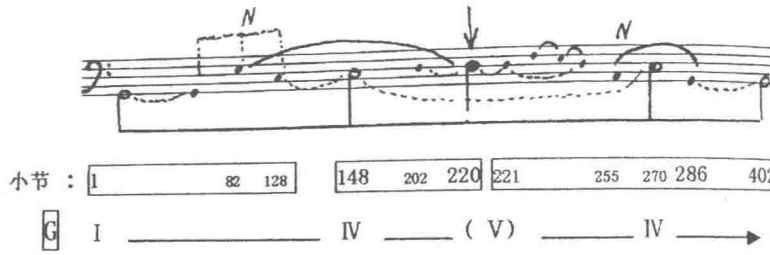


图 3—2

第二乐章调中心比较明确，显示了 G 调 I —Ⅳ—（Ⅴ）— I 的进行趋势。270 小节出现的 C 以变格进行的方式回到 G。这里调中心的判断依据是：在乐曲进行中长时间地强调某个音，该音就区别于其他的音而具有中心音的地位。如 148 小节开始的第二部分，大提琴最低音总是在大字组的 C 音上出现，使 C 具有中心音的地位。202 小节出现了 D，它是一个转折点，使得这个乐章宏观的调中心布局体现了对称关系的原则。

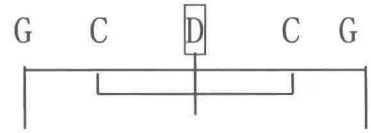


图 3—3

接下来的第三乐章调性布局也是比较清晰的，调中心是 G。58 小节开始的第二部分运用了三全音关系的调性思维。116 小节的再现部分先到了 G 的下属调 C 上，经过 40 多小节的持续转回到 G 上。并由此引出了大提琴的华彩部分。最后几个调中心 G—F—E 的一系列下行直接接到了第四乐章的调中心 D 上，两个乐章由此不间断演奏，自然衔接。

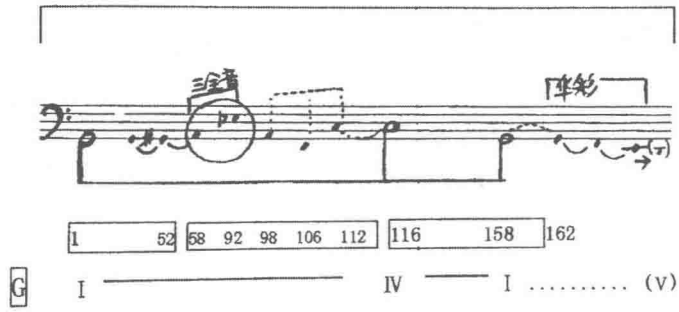


图 3—4

第四乐章为帕萨卡里亚变奏，由于固定低音主题的调中心为 D，所以整个乐章调中心都统一为 D。

在分别分析了每个乐章的调性布局情况后，把几个乐章综合起来，观察宏观上调性布局有哪些个性化的处理，见下面的图表：

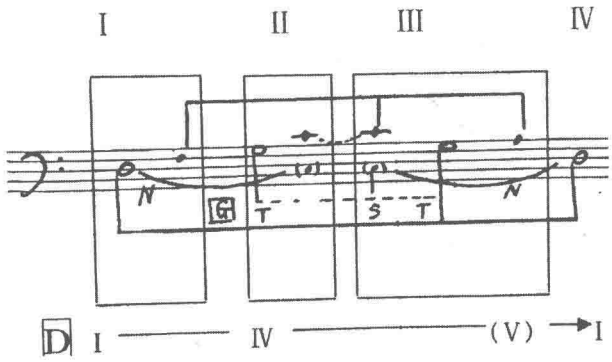


图 3—5

图中显示：四个乐章的调中心整体布局主要强调了 D 和 G 两个调。D 和 G 是包含关系的调性形态，第一重要的调中心毫无疑问的是 D。宏观上看第一、第四乐章前后呼应、调性服从。二、三乐章的调中心转移到 D 的下属 G 调上，同时二、三乐章内部也强调了 G 的下属调 C，这些变格进行的调中心代替了正格进行，削弱了属调对主调的影响。从而在乐曲的发展进程中进一步给其他关系的调—诸如建立在三全音关系、三度关系、二度关系上的调中心以展开的空间。

就本曲调中心布局而言存在着两种不同观念的有机结合。一方面，在微观上各个乐章内部局部调性关系的建立不完全依靠功能的进行来确立，出现完整终止式的地方非常少。两个明确调中心之间的过渡往往经过许多不确定的音高组织的游移。使得调性关系显得非常复杂；另一方面，在宏观的调性布局中反而强调了几个调中心之间的功能性。而且强调了下属关系的重要性。这种观念对于既想坚持调性写作，同时又不愿禁锢于传统调性关系束缚的作曲者来说无疑能从中受到不小的启发。

二、各乐章的曲式结构

在前边我们通过图表概括了调中心的布局及对整体结构的影响，在这里则重点探讨音乐材料的变化对曲式结构的确立产生的作用。

第一乐章

第一乐章是一个带有倒装再现的奏鸣曲式，下面是曲式结构图：

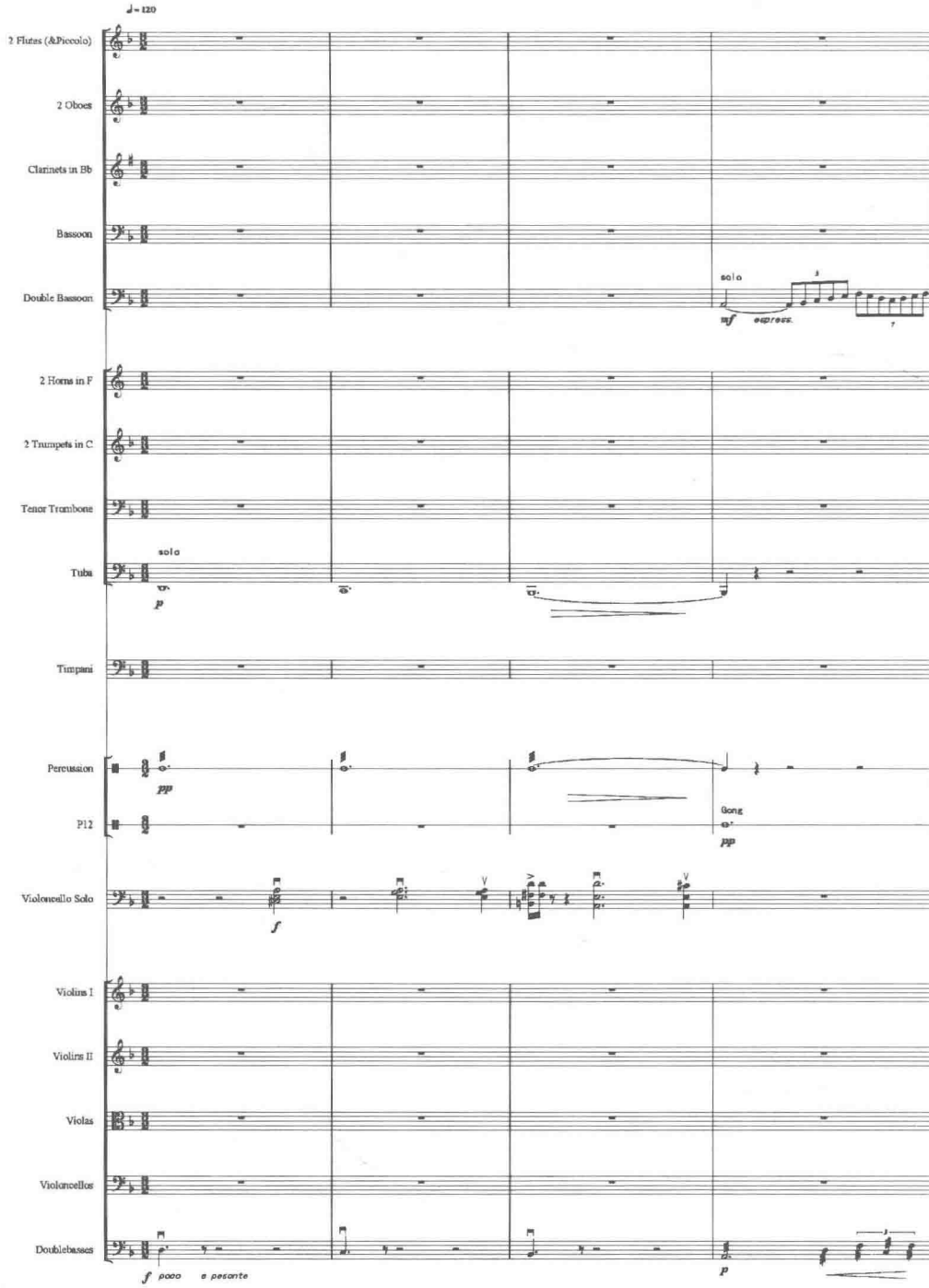
	D I				IV		(V)				I
	呈示部				展开部		再现部				
	主部	连接部	副部	结束部	第一部分	第二部分	副部	主部	连接部	结束部	（尾声）
调中心	D		F	D/F	(D)	D	G	F	D	D	D
小节	1—27	18—52	53—72	73—95	96—127	128—149	150—191	192—215	216—232	233—267	268—303

图 3—6

如图所示，该奏鸣曲式的特点主要体现于再现部，这是副部先于主部出现的倒装再现。

主部主题开始于低音提琴的 D 音，这是调中心音。$\frac{3}{2}$ 拍开始。然后由大提琴演奏和弦式旋律与低音大管音阶式的旋律交替进行（见谱例 3—1）。

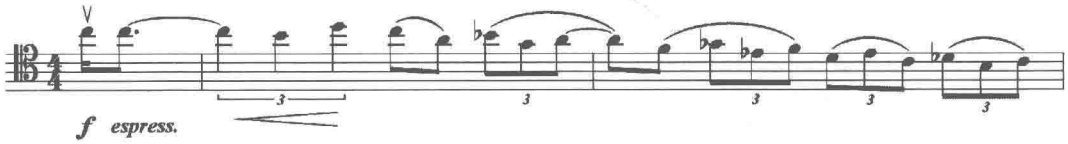
谱例 3—1



之后各个声部逐渐加入，层次不断丰富，到 27 小节引出了大提琴演奏的主部主题。

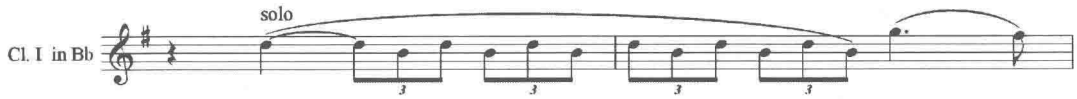
横向音高组织以二度加三度为特征。

谱例 3—2



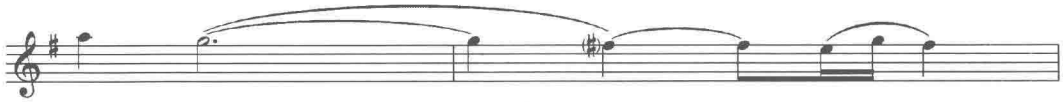
连接部只有六小节，以七度、二度音程跳进为特点，将音乐转入安静的情绪中。副部有两个同时陈述的主题材料，副部主题 1 在木管组，取材于主部主题的尾部。

谱例 3—3



副部主题 2 在大提琴声部，源自连接部的材料。

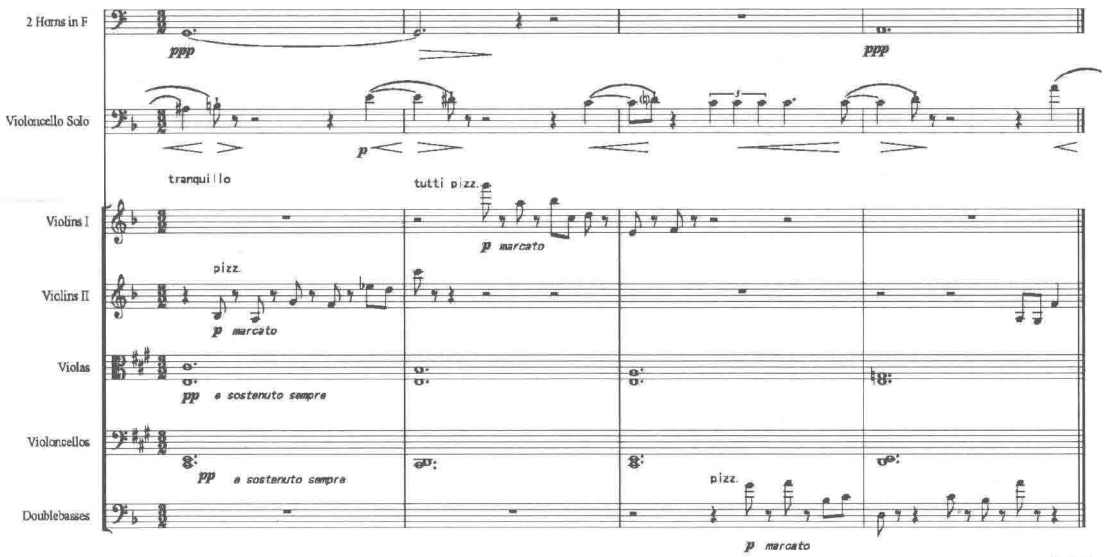
谱例 3—4



这两个主题本身在节奏、旋律形态及调性上都有所对比。它们在展开部时得到了充分的利用。

73 小节进入结束部，（见谱例 3—5）力度更加微弱，散落的弦乐的拨奏配以圆号长音衬托着大提琴的吟唱。整个呈示部是由弱到强逐渐到更弱的层层递减的布局。结束部的调性分为两个层次，圆号、独奏大提琴、中提琴、和乐队大提琴为三个升号，是 ♯C 弗里吉亚调式；第一、二小提琴和贝司是一个降号的 D 弗里吉亚调式。

谱例 3—5



另外，展开部的展开方式具有变奏原则：

展开部

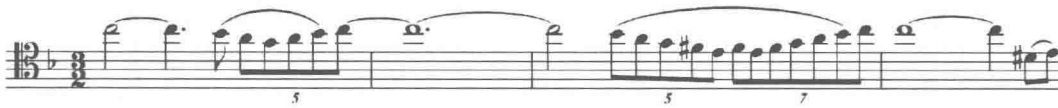
	第一部分	第二部分	第三部分	第四部分
材料来源	主部主题的展开	引子和连接部主题的展开	副部主题 1、2 的展开	副部主题 2 的材料
调 中 心	（ D）	D	G	G
小　　节	96—120	121—149	150—181	182—190

图 3—7

展开部应用了多个材料进行展开，这些材料正是呈示部曾经出现过的各个主题材料的变奏，所以展开部既体现了对比性同时又具有统一性。布里顿在对音乐材料的开发和再利用方面非常“吝啬”，绝不忽视每个材料的作用，在音乐发展过程中，在适当的时候都会赋予它们不同的功能。96 小节一开始便使用了主部主题的元素——在 ♯C 的音高上展开三度音程的级进。

下例中（121 小节开始）独奏大提琴陈述的新主题来源于引子的音阶式进行和连接部的七度跳进的陈述方式。

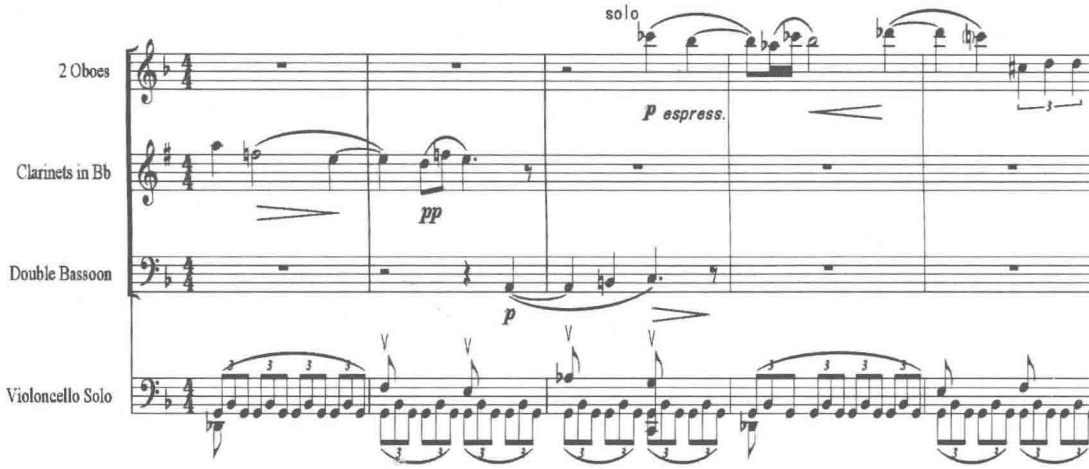
谱例 3—6



150 小节开始，采用了副部主题的形态进行展开，独奏大提琴演奏的三连音

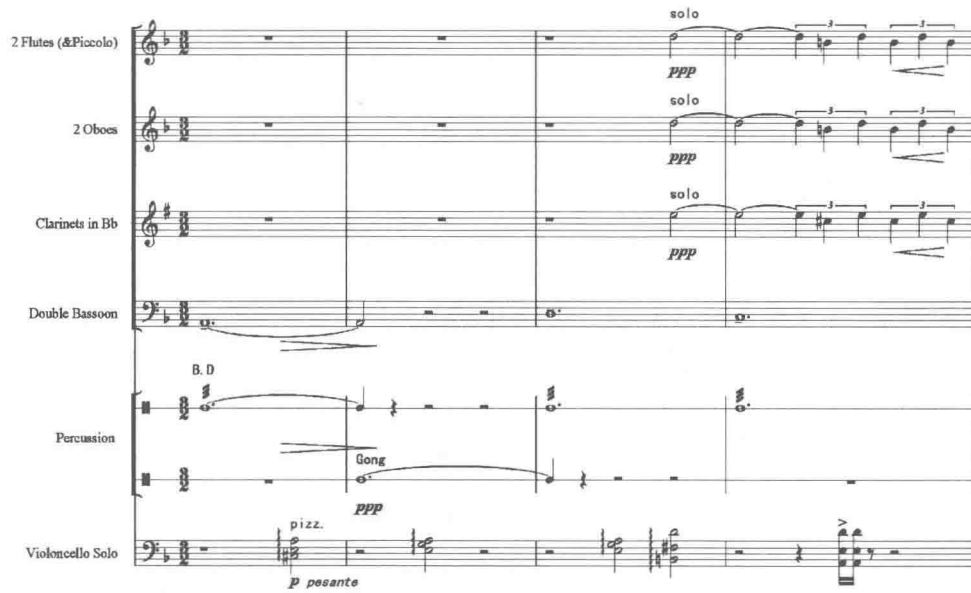
进行是引自以前由木管演奏的副部主题 1，改变了音高。现在的黑管、双簧管则陈述主题 2 ，较以前的主题升高了大二度，也就是说这里虽然改变了音高，但是保持了副部的两个主题对比这一特点。

谱例 3—7



182—190 是连接到再现部的一个部分，独奏大提琴演奏的是副部 2 的主题。再现部的最大特点是结束部先于副部主题陈述。240 小节，回到 $\frac{3}{2}$ 拍，大提琴再现了以七度、二度音程连续进行的形态。再现部另一个特点是尾声的处理（见谱例 3—8），259 小节开始，当副部 1 主题陈述的同时，大提琴用拨奏再现了引子的主题。

谱例 3—8



这两个主题保持了对比，一直到第一乐章结束。在平静中缓缓消失。尾声和引子具有统一乐曲的作用。

第二乐章

第二乐章为不安的急板，扮演了谐谑曲乐章的角色，分为三个部分：

	A			B	A[1]		
调中心	G	E	C	C	D	D	G
小　节	1—50	51—88	89—147	148—220	221—243	244—313	314—402

图 3—8

几个部分之间没有明显的停顿，衔接自然，通过音乐材料的变化来段分结构。第一部分跳动幅度很大，乐句多为不规整的乐句，意外停顿很多，主要有两个音乐材料演变而成。第二部分开始的标记是大提琴音型变为八分音符和十六分音符混合的跳进。另外这个部分以自由对位的方式演绎出来朴素、简洁的主题，同前面形成了对比。几小节的弦乐拨奏自然地引入了第三部分，再现了第一部分的音乐材料。同时第三部分带有展开的意图，245 小节开始大提琴采用迅速移动的十六分音符进行一步步向高潮推进，到 313 小节又嘎然而

止，继而进入尾声部分，弦乐用极弱的震音与大提琴的泛音相结合来结束。在音高组织关系问题中我们再对这个乐章做出详细介绍。

第三乐章

第三乐章 柔板，该乐章严肃而深沉、甚至带有一丝悲凉的情绪，戏剧性对比强烈，和第二乐章形成了鲜明的对比。它也是由三个部分构成的。曲式为较为自由的单三部结构。

华彩

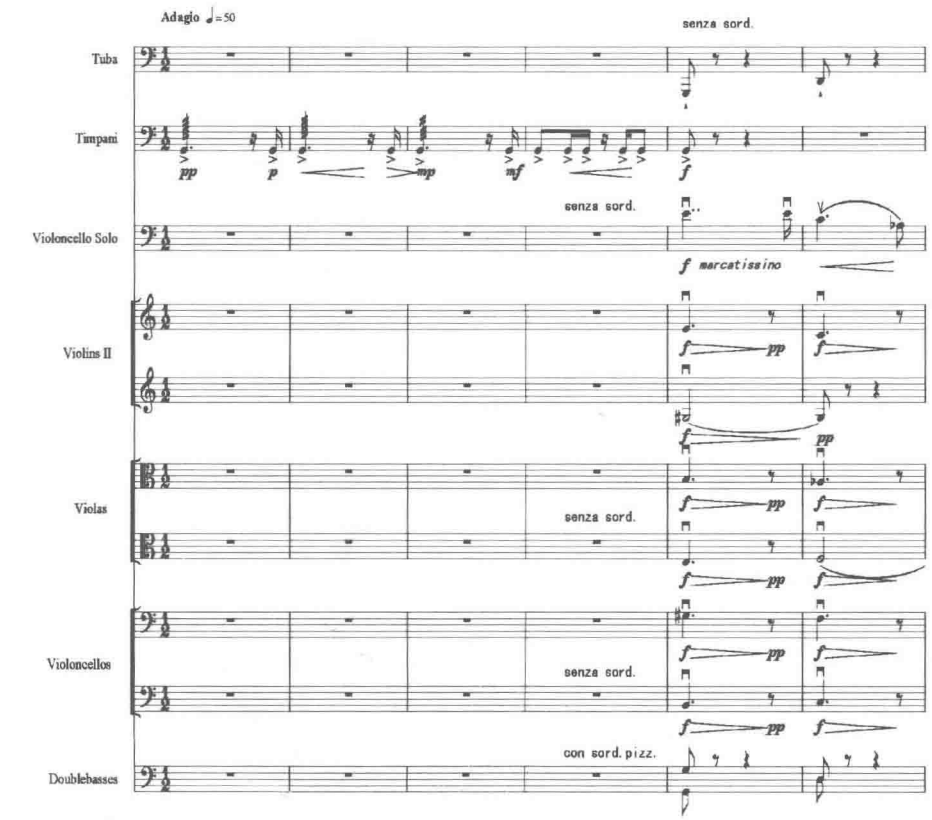
	A	B	A	
调中心	G	A　　^{b}E　　C	C　　G	G
小节	1—52	52—58　　59—92　　93—115	116—158　　159—161	162

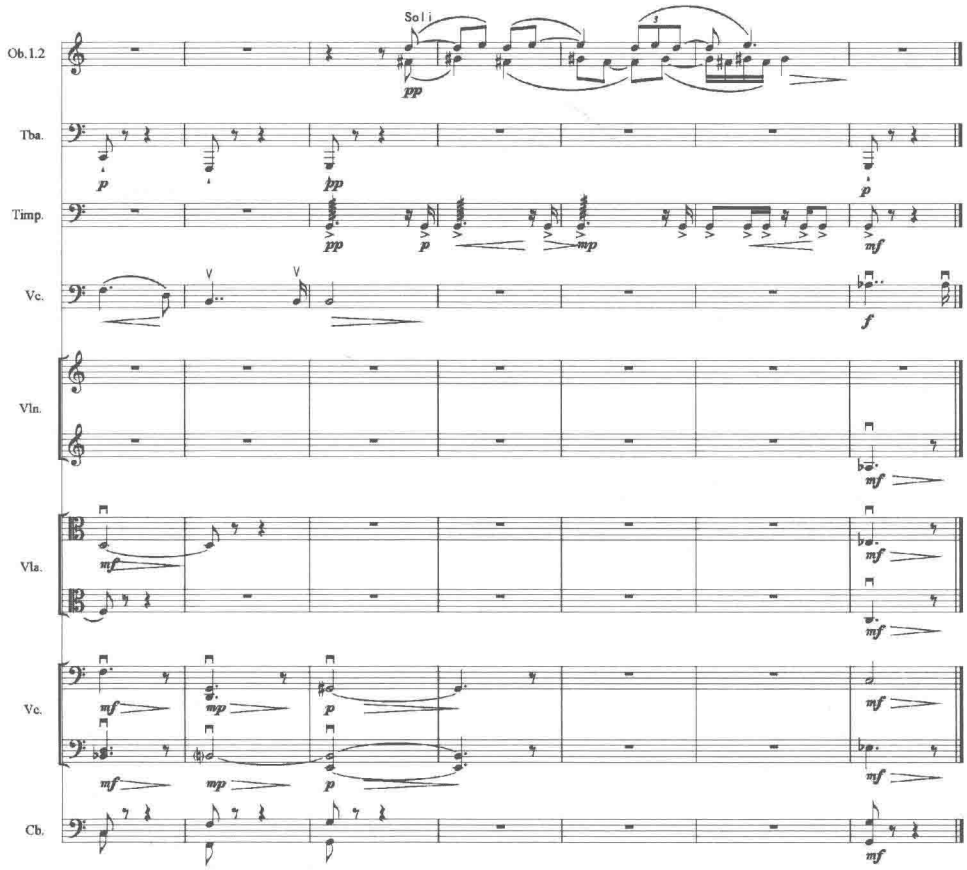
图 3—9

第一部分（1—52 小节）

这部分有三个主要材料：（1）定音鼓奏出的节奏型，是音乐的灵魂所在，奠定了全曲的基调；（2）大提琴的分解和弦式的主题，是流动的乐思；（3）木管的即兴演奏式的二声部对位元素。这几个材料在乐曲进行中被广泛加以变形和衍展，从个体到群体，从单层到多层，由于各自的特征明显，所以对整体曲式的确立起到了标识性的作用。

谱例 3—9

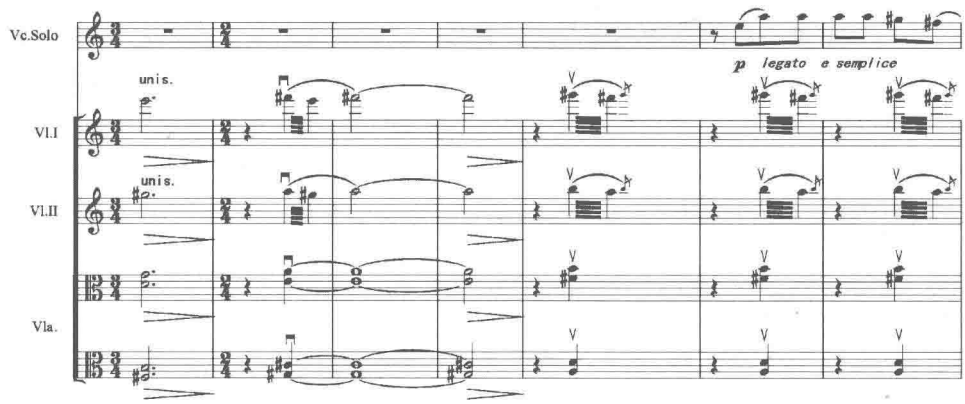


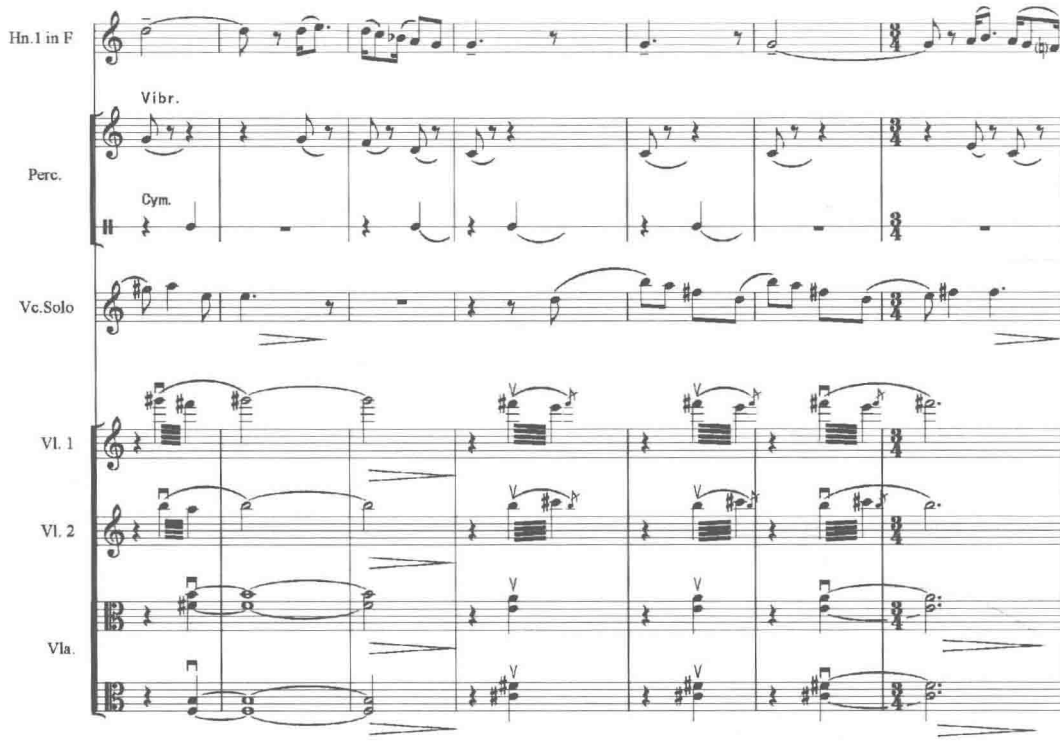


第二部分 52—115 小节

第二部分整个引用了第四乐章帕萨卡里亚的对位主题，但无论从调性、速度、音区、气质等各方面和第四乐章是迥然不同的，（见下例）这里由独奏大提琴奏出的主题，以 $\frac{2}{4}$ 拍开始，调中心为 A，速度非常缓慢，安静地娓娓叙述，充满了幻想，不像后边乐章那样充满朝气。在这一主题被完整地陈述之后，是几个过渡句，音阶式的走句逐步拉开了音乐的表现空间，直到再次听见定音鼓熟悉的节奏，标志第三部分的进入。

谱例 3—10





第三部分 116—162 小节

这里使用了与第一部分相同的音乐材料，也是分为三个音色层次，但是原来第二层和声背景交由整个管乐组演奏，大提琴转而陈述第三层的“即兴”式对位主题。在 162 小节开始，安排了独奏大提琴的华彩段落。这一部分主要以建立在相同音程内容上的“即兴”式对位手法写作，故留在复调问题中探讨。

第四乐章

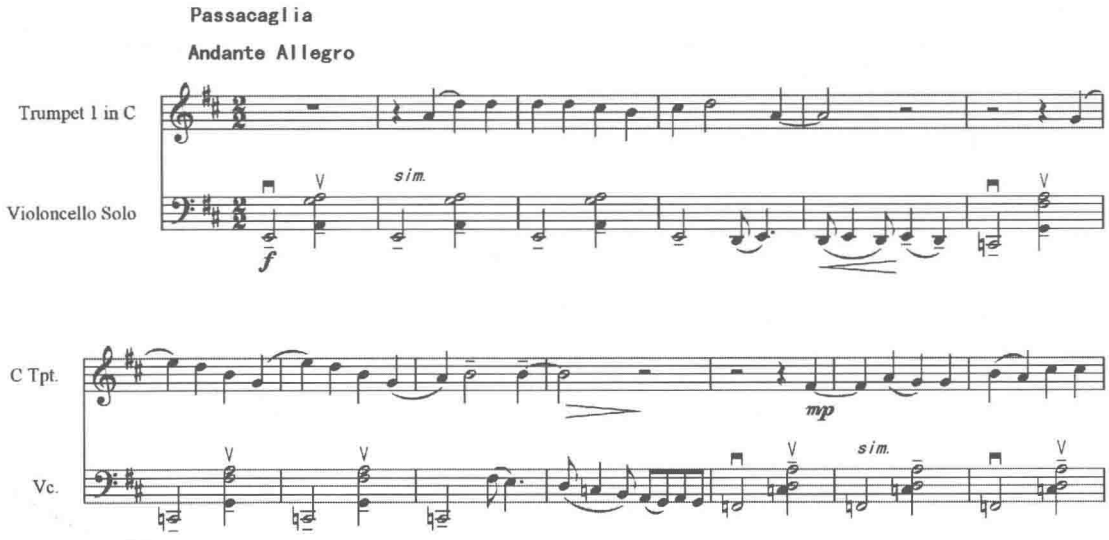
第四乐章的标题是帕萨卡里亚。早在 17 世纪，帕萨卡里亚就被引进键盘音乐中，它是一种源于西班牙的舞曲，一般是三拍子，小调式，最大的特点是 4 或 8 小节的固定低音主题按一定的模式被不间断的重复及展开。每一次主题的变化都是可以辨别出来的。帕萨卡里亚这种形式因其横向的连贯性、音乐材料高度集中的统一性、整体的独立性等特征而受到作曲家们的重视。巴洛克后期的伟大作曲家们将这一音乐形式发展到高峰。随着时间的推移，音乐表现形式、音乐语言不断地丰富，作曲家们选择和发掘的新型的表现手法也是层出不穷，复调音乐经历了古典、浪漫主义的沉浮和不断的发展，在 20 世纪的音乐中以新的风貌焕发出活力，各种古老的形式以不同的形态重新出现于各类体裁的作品中，被不同流派的作曲家们以各种个性的方式重新加以演绎，形成了复调音乐的复兴潮流 。

在布里顿的多部作品中使用到了帕萨卡里亚 ，像歌剧《彼得 . 格莱姆斯》中第二幕第

一场结束后的间奏曲；《大提琴第三组曲》的第九段，为男高音、圆号和弦乐队而作的《小夜曲》[①] 的“哀歌”（Dirge）和这里要介绍的《大提琴交响曲》的第四乐章。在此需要说明的是帕萨卡里亚作为一种复调形式在乐曲的衍展过程中运用了变奏的手段，具有结构的独立性，故此，在本文中重点探讨帕萨卡里亚主题及对位声部的变奏方式以及在整体结构中的意义。

第四乐章一开始，帕萨卡里亚主题由大提琴陈述，是 D 混合利第亚调式与 D 调的结合。一般帕萨卡里亚的主题为 8—16 小节，而该主题长达 26 小节，是比较罕见的。对位主题由 C 调小号展示，从第 1 至 25 小节止，$\frac{2}{2}$ 拍，但在 16 小节插入了一小节 $\frac{3}{2}$ 拍。调中心为 D。

谱例 3—11

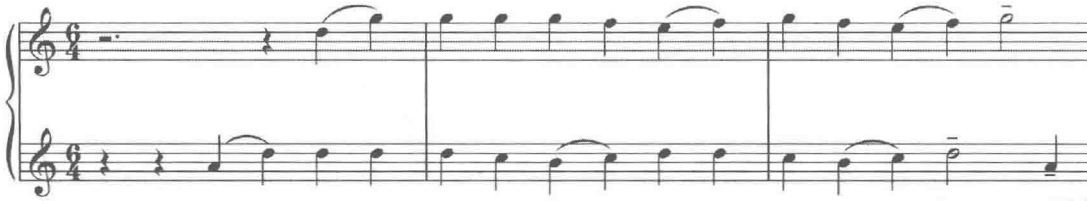


除了第一次原形陈述之外，帕萨卡里亚主题及对位主题还有六次不同的处理，下面把六个变奏一一列举出来，关注它们在乐曲发展中所起的作用：

第一变奏从 27—52 小节，固定低音主题由大号和圆号来演奏，而一提琴和二提琴作对位主题的变奏，此外黑管、大管、低音大管也加入进来。这里有两个四度叠置的调中心，其中二提琴延续了前面的调中心为 D，一提琴为 G，两个声部相差一拍先后出现，形成了移位模仿的关系。

① 布里顿的大多数作品都是为特定的表演者而作。例如，绝大部分的声乐曲、包括这首《小夜曲》都是根据男高音歌唱家彼得 · 皮尔斯（Peter Pears）的嗓音与艺术个性而设计的。布里顿与众多固定表演者的长期合作对其个人艺术风格的形成起到了促进作用。

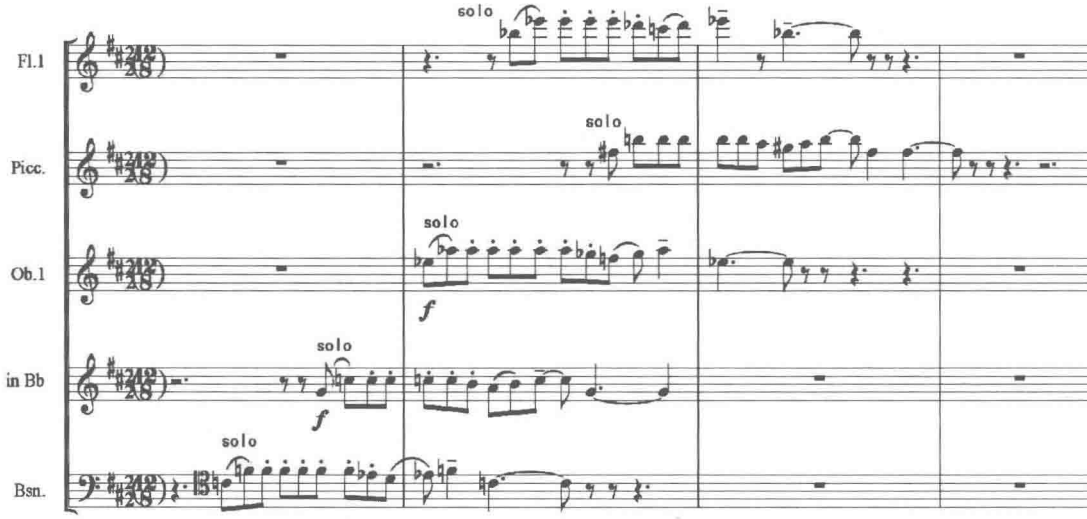
谱例 3—12



第二次变奏从 53—81 小节，由弦乐家族。固定低音主题由乐队大提琴和低音提琴担任，独奏大提琴演奏对位主题的变奏，使用的是双音技巧，由于巧妙利用了空弦，所以并不让演奏者感到很别扭。调中心保持在 D 上。

第三变奏从 82—105 小节，木管组的几个独奏乐器声部依次在几个不同的调上演奏对位主题，彼此相差几拍先后陈述，因而形成了几层的卡农模仿关系，但是由于每个声部开始于不同的音高上，所以在声部重叠的地方会有许多不协和音撞在一起。

谱例 3—13

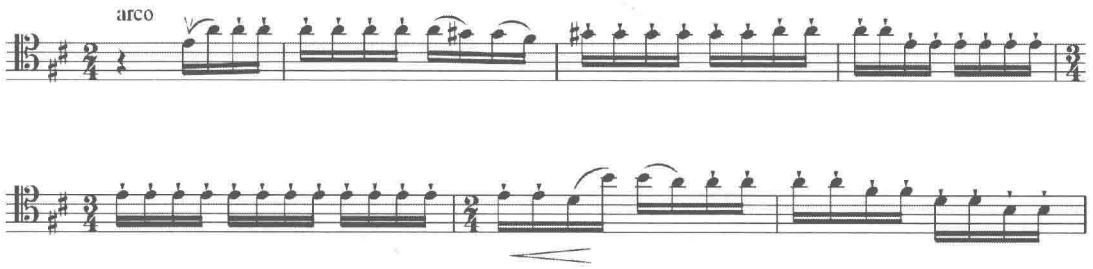


布里顿精心选择对每个声部的开始音，表面上看很即兴地吹奏出来，但如果把几个声部开始音结合在一起，实际上得到的是两个不同的调分解的三和弦结构。C—♭E—G 和 ♭E—♭G—♭B(其中 ♯F 等于 ♭G) 为 C 调和 ♭E 调。两个调中心相差小三度关系，运用了同中音的调性思维。后来几个乐句的进行都是遵循了这一原则。这样处理没有脱离调性的范畴，但是换了一种新的表现方式，使两个调结合产生对比，效果非常出色。固定低音主题由独奏大提琴与加上弱音器的铜管组的小号、长号、大号一起演奏。

第四变奏从 106—169 小节。对位主题仍交给独奏大提琴，它以快速的 16 分音符进行

为特征，充满了灵气。帕萨卡里亚主题分由弦乐和管乐共同担任。这一变奏力度为 *pp*。

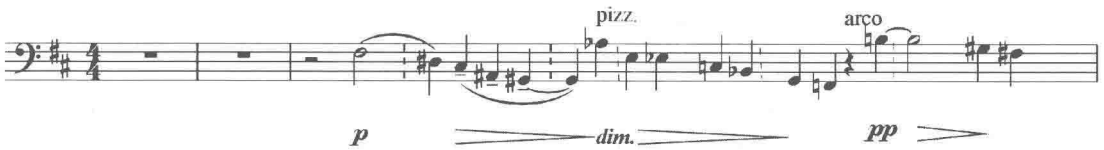
谱例 3—14



第四变奏中间一部分（在 135 小节开始）稍微有一点展开，一步步推向高潮，随着节奏逐步加宽、拉长，在 170 小节停顿下来。帕萨卡里亚固定低音的主题被分散在多个声部中，或者说各个乐器组都承担了固定低音主题的陈述。布里顿在处理音色的关系时显现出了配器大师的境界。对音色安排很“节约”，每个层次只出现两小节左右，彼此很少有重奏的地方，音区变化错落有致，点缀在大提琴串起的对位主题之间。正是这种“惜墨如金”的处理才使得乐曲不受声部多的影响而保持了清爽、通透的美感。

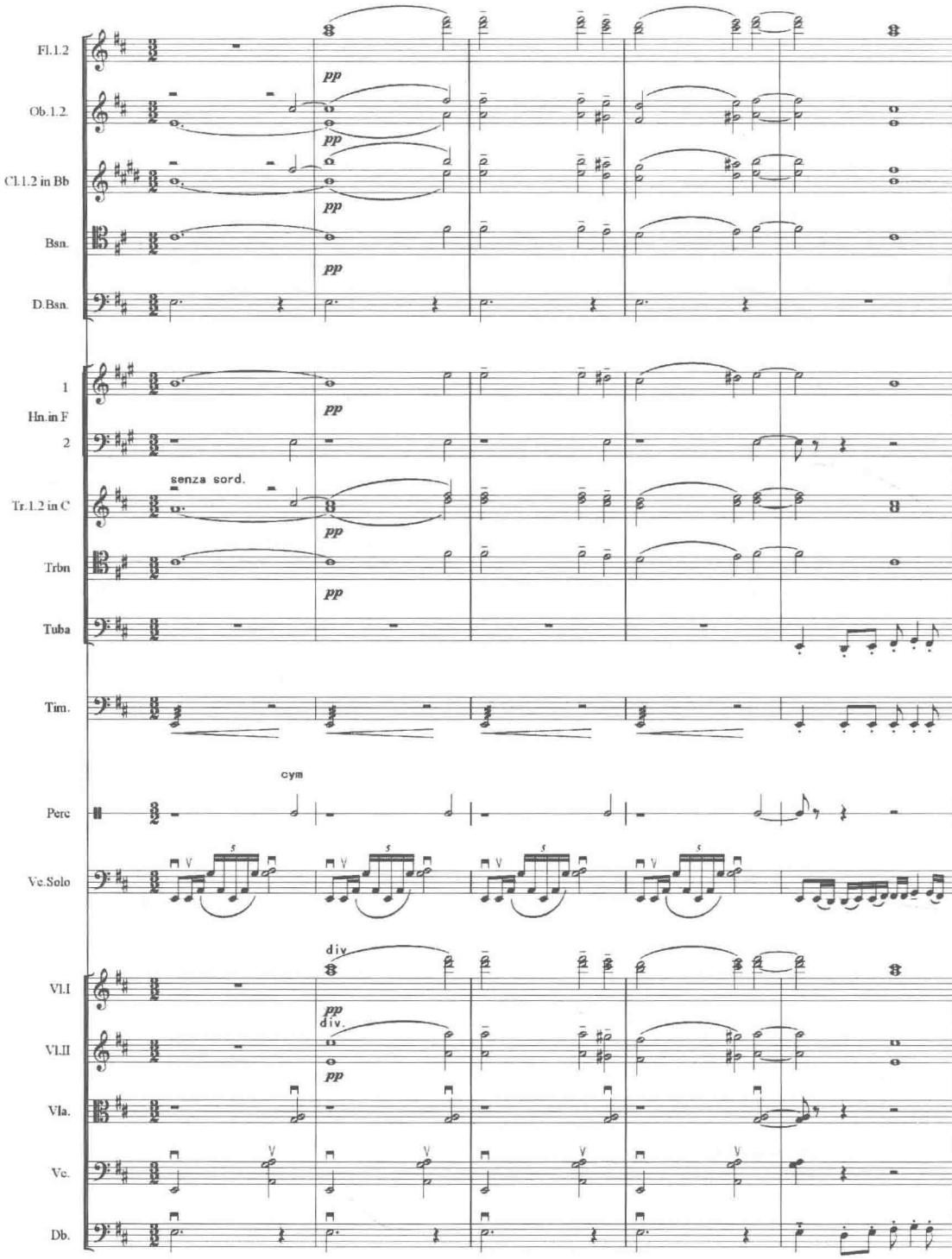
第五变奏是一段反差很大的慢速的变奏，仿佛陷入了无尽的沉思之中。先是独奏大提琴在高音区吟唱出对位主题的变体，随后由黑管、圆号、大管分别对它进行一唱一和式的回应，188 小节再度由大提琴总结式地，分三次交待完主题并过渡到最后一个变奏。这三次主题陈一次比一次加长，一次比一次陈述的充分，虽然每一句的开始音不同，但其音高组织的原则是以小三度加大二度的连续进行来构成旋律。

谱例 3—15



第六变奏从 189 小节开始至结尾，是全曲的最后一部分，由全体乐队一起参与到对位主题的演奏中，大提琴担任帕萨卡里亚固定低音的演奏，此时已经不像前面几个部分那样清晰了，它已经淹没在乐队奏出的宏大对位主题旋律之中。最后调中心回到 D 上。

谱例 3—16



在这几次变奏中，大提琴时而演奏对位主题的变奏，时而陈述帕萨卡里亚固定低音主题，活动的空间很大，体现出了和管弦乐队即对立又统一的关系。

下面的图示表示了几个变奏的结构轮廓及在第四乐章结构划分中所起的作用：

	原形	变奏一	二	三	四	五	六
	1—26	27—52	53—81	82—105	106—169	170—188	189—238
（小节）	26	26	28	24	64	19	50
			79、80 扩展了两小节，缩减两小节		有展开、过渡成分		
	第一部分					第二部分	第三部分
	展示主题					**性格对比**	**推向高潮**

图 3—10

这一乐章帕萨卡里亚固定低音主题在各个变奏中基本保持了和声、节奏、长度等各方面的不变性（第五变奏除外），每次出现都很容易辨别出来，只是在配器上音色有所变。正是由于固定低音主题的相对稳定，所以布里顿花了大量的笔墨在对位声部的写作上，给对位主题更广阔的表现空间。这种处理手法相对于传统帕萨卡里注重单一主题的持续变奏来讲，无疑扩展、丰富了帕萨卡里亚作为创作手段的表达空间，具有创新意义。

三、乐曲的音高组织关系

在这部作品中不再单单依赖传统的三和弦结构功能来组织和声与主题的进行，而是更突出音程结构在音高组织中的重要作用。具体表现为：

1. 二度、三度及其转位（七度、六度）在进行中的结合应用

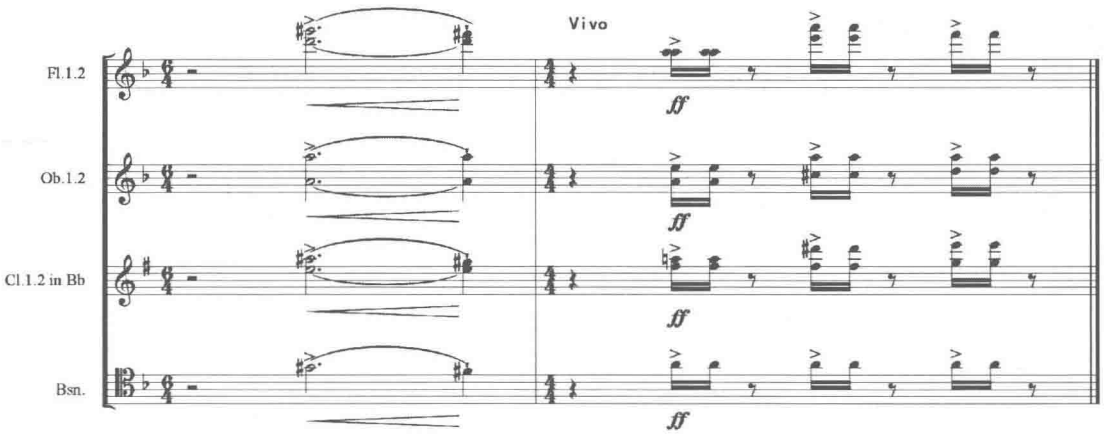
各个乐章在对主题的处理时都显示了这种结合关系。

2. 把音阶或调式的片段在不改变音的顺序情况下进行音高上的调整

这种方法的使用在第一、二 乐章尤为突出，这实际上是一系列二度关系的进行，在两个部分之间起到了连接作用。

3. 在曲式结构临界点上，纵向的音高组织关系突出了和声的功能性原则

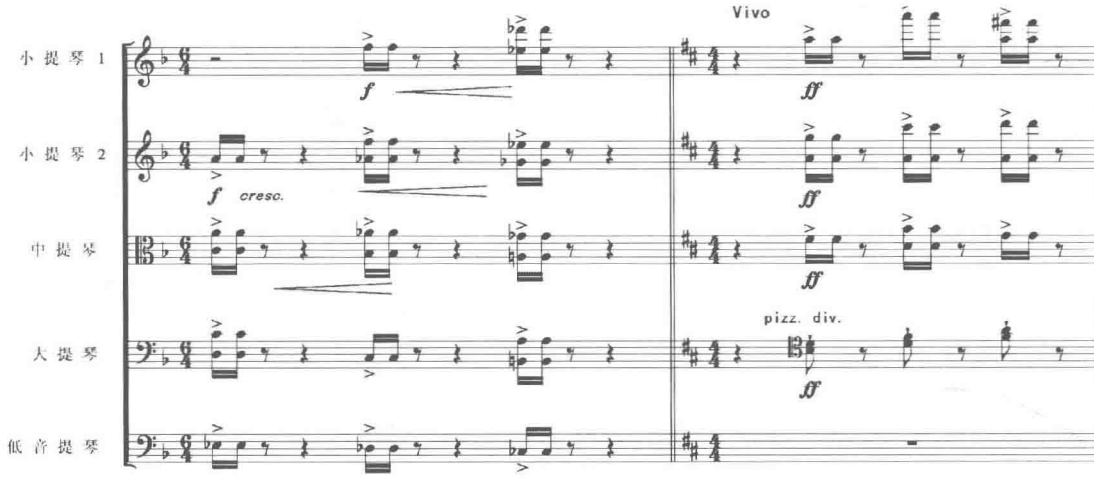
谱例 3—17



这是 27 小节主部主题开始前，由木管组演奏的和声，明显的表现出了 D 的功能。

下面的例子是第一乐章再现部主部主题出现之前的和声进行，这次交由弦乐组演奏，虽然有和声外音的出现，但是也清晰地显示了 D 调的Ⅱ—Ⅴ—Ⅰ进行。完成了调性的回归。

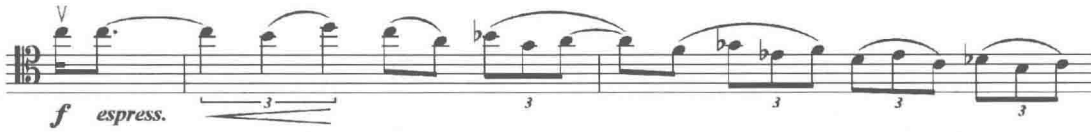
谱例 3—18



下面是各乐章的音高组分析：

1. 乐章的音高组织关系有以下几个特征，由三度音程为核心织旋律进行。这一点突出的表现在大提琴声部的主题中。如 27—31 小节的主题，这五小节主题含有两个材料全部是以小三度的移动来结构的。

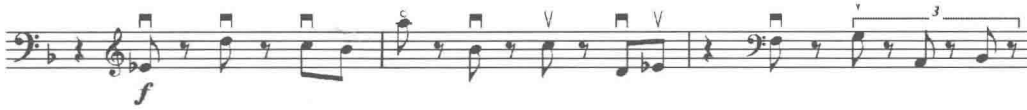
谱例 3—19

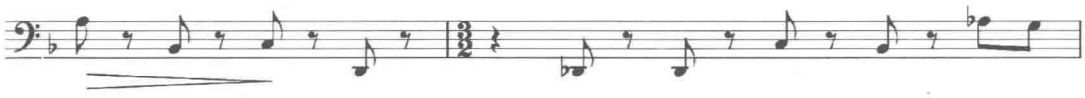


27—29 小节，主题从高音区以三度进行的方式演奏，30—31 小节保持与前面的密切联系，同时，这两小节也是副部主题的材料来源。（其他例子请参看总谱大提琴独奏声部 33—46 小节、96—106、150—182 小节；一、二提琴 31—40、220—228 小节；木管组长笛、双簧管、单簧管声部 216—237 小节等）。另外的一个重要音程是七度（其转位形式为二度）。比如在 45 小节的木管声部的长笛、双簧管、单簧管就用七度的不断跳进作为衔接。

大提琴的连接部分也是利用七度、二度来组织旋律的进行的（见总谱 229—256 小节大提琴独奏的部分）。在旋律写作上，布里顿将七度、二度连在一起处理。要么先是向下级进小二度紧接着向上跳进七度，或七度下行跳进再接一个上行二度。

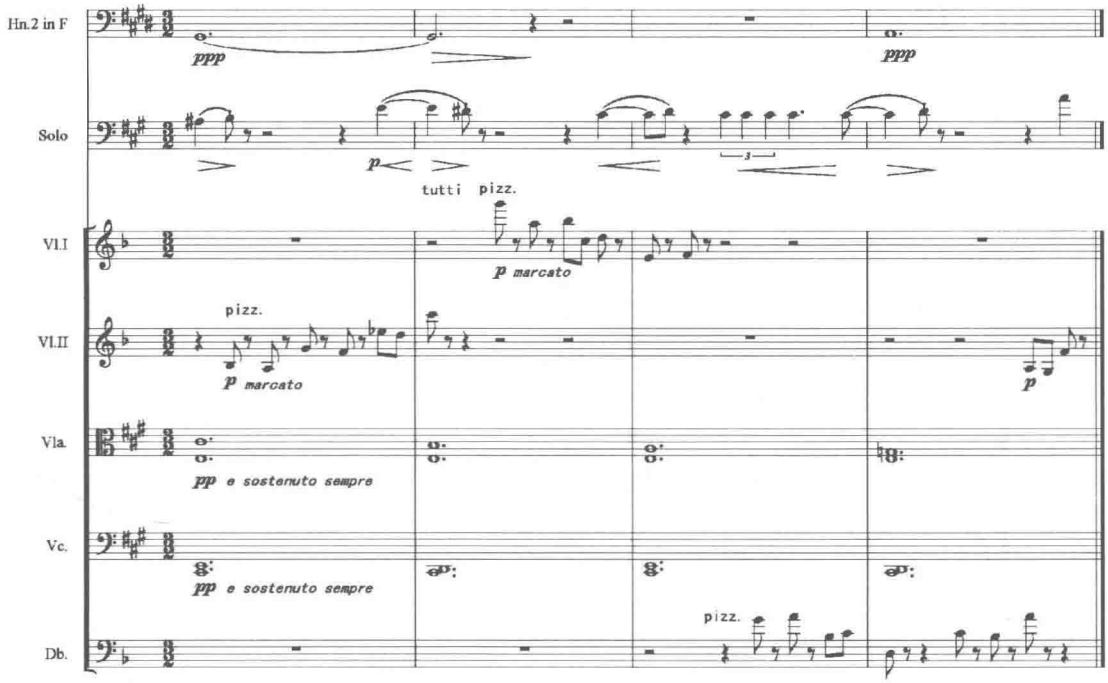
谱例 3—20





在第一乐章中还有一种音高组织原则是值得注意的，也是常见的方式，那就是布里顿利用音级的跳进将音阶重新组织起来，换句话说，将横向跳进的音按照音的顺序排起来正好是完整的调式音阶或是音阶的部分片断。这种办法在衔接音乐前后的发展过程中是非常有效的。布里顿的做法虽然变化了音阶的外部形态，但并未改变音阶的顺序。在听觉上使听众并不感到简单，而且富于变化。73—95小节基本上都是采用了这样的音高组织方式（见谱例3—21）。

谱例 3—21



上例中二提琴拨奏的几个音排列在一起♭B—A—G—F—♭M—D—C，为下行的C多利亚调式。第一小提琴排列为G—A—♭B—C—D—M—F，这是上行的G多利亚调式。75小节低音提琴声部排列为G—A—♭B—C—D，是上行的G多利亚调式的Ⅰ—Ⅴ级。

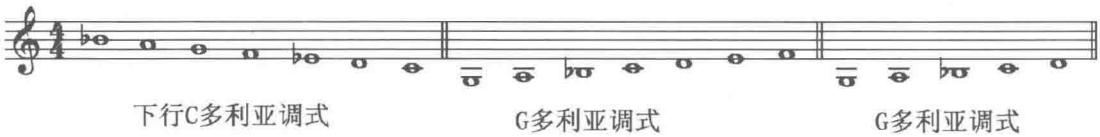
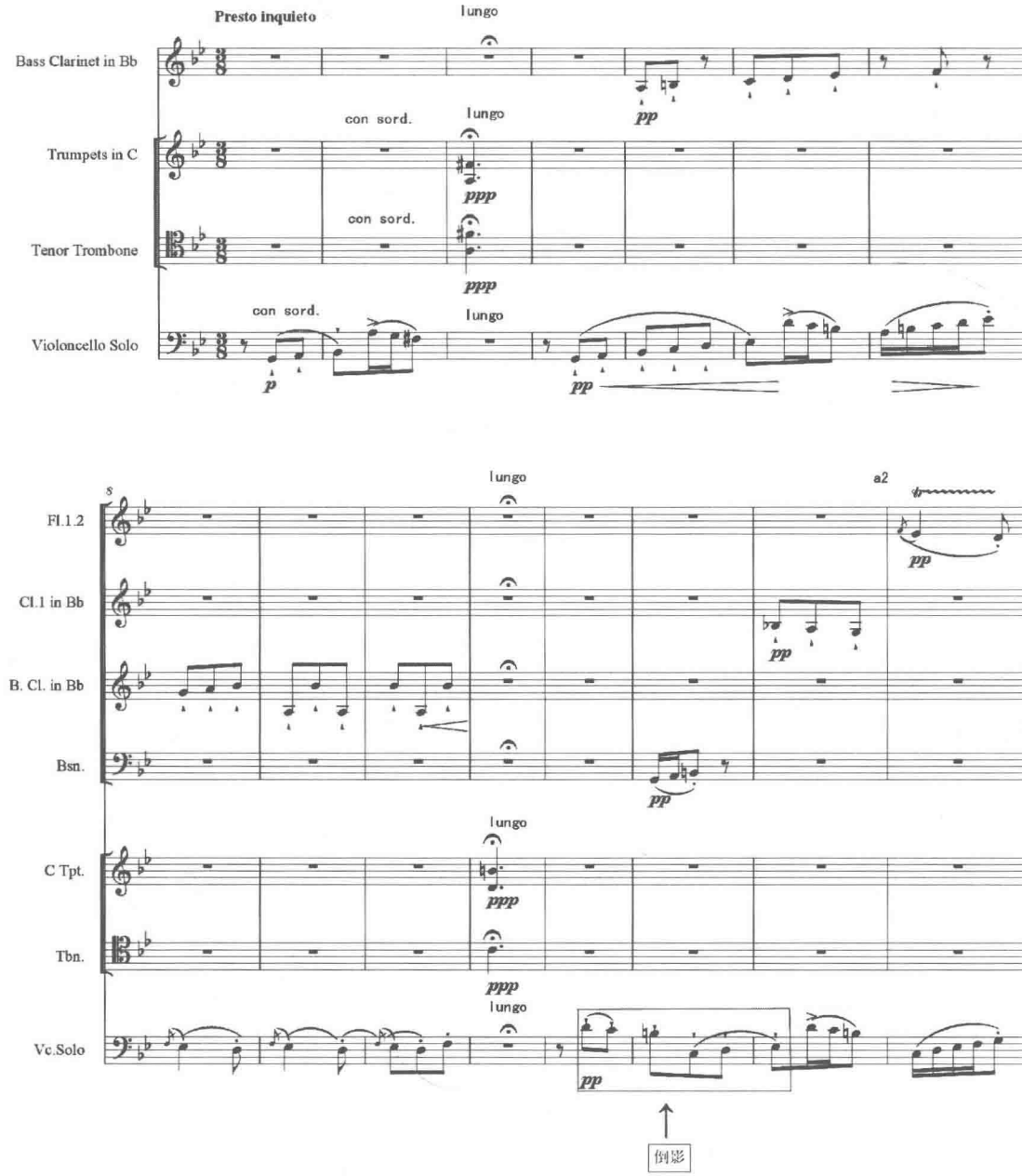


图 3—11

2. 第二乐章突出的是各个声部之间的横向对位关系，横向音高组织原则秉承了前一个

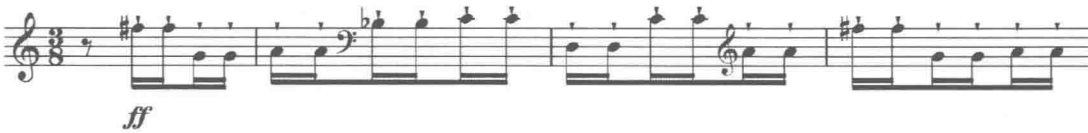
乐章的特点。纵向的音高组织虽然以二度为核心，但也包含了调性功能的因素。开始两小节独奏大提琴用二度级进加七度跳进的音高组织（材料 a）调中心是 G。小号、长号构成的和弦按音高排列也是以二度为核心的，是 ♯F、G、A 的纵向排列，同时小号的 A、♯F 暗示了 G 的属和弦功能。4—11 小节加入了音阶和颤音还是以材料 a 变化而来的。这在以后被充分地加以利用了。12—14 小节是材料 a 的倒影形式。

谱例 3—22



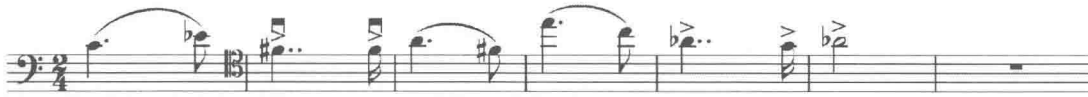
出现于 51 小节大提琴声部的十六分音符快速进行是材料 a 的又一种陈述方式，把这些音排列起来就是 G 小调音阶的片断（见下谱例 3—23）。

谱例 3—23



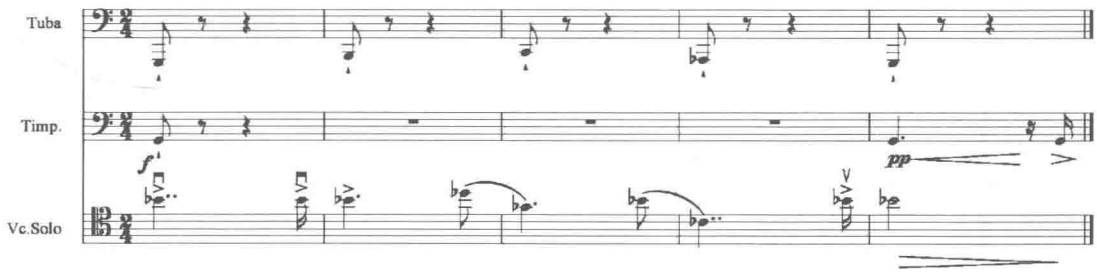
3. 第三乐章除了保持了二度音程的横向进行之外，还运用三度音程的运动构成旋律，大提琴主题是由连续几个三度加入七度跳进构成的，前几个以小三度为主，形成了减三和弦；后几个以大三为核心，形成了增三和弦。

谱例 3—24



同时也不乏纯粹的大三和弦的进行，下例中大提琴主题很像是 bG 调，与其他的声部并不在同一调上，定音鼓调中心为 G，两个调中心形成对峙，增强了对比效果。

谱例 3—25

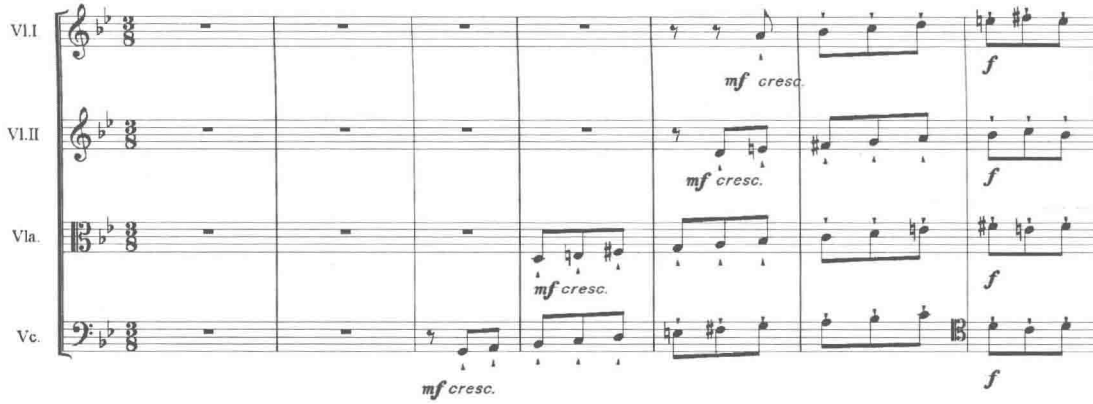


布里顿使用了各种形态的三和弦，但在不同功能中担当的作用也不尽相同。纵向排列作为和声背景来使用，虽然本身和弦功能比较容易判断，但是和主题又不在一个调上；横向结合的各种三度结构可以使旋律形成调性的游移。

四、具有展开意义的局部复调手法的应用

在乐队作品中，复调手法的应用对乐曲的发展所起到作用是不容忽视的。在本曲中传统复调中的模仿、对位等手法等在音乐展开过程中都有所使用，但是表现手段又各具特色。如下例：

谱例 3—26



（一）卡农模进

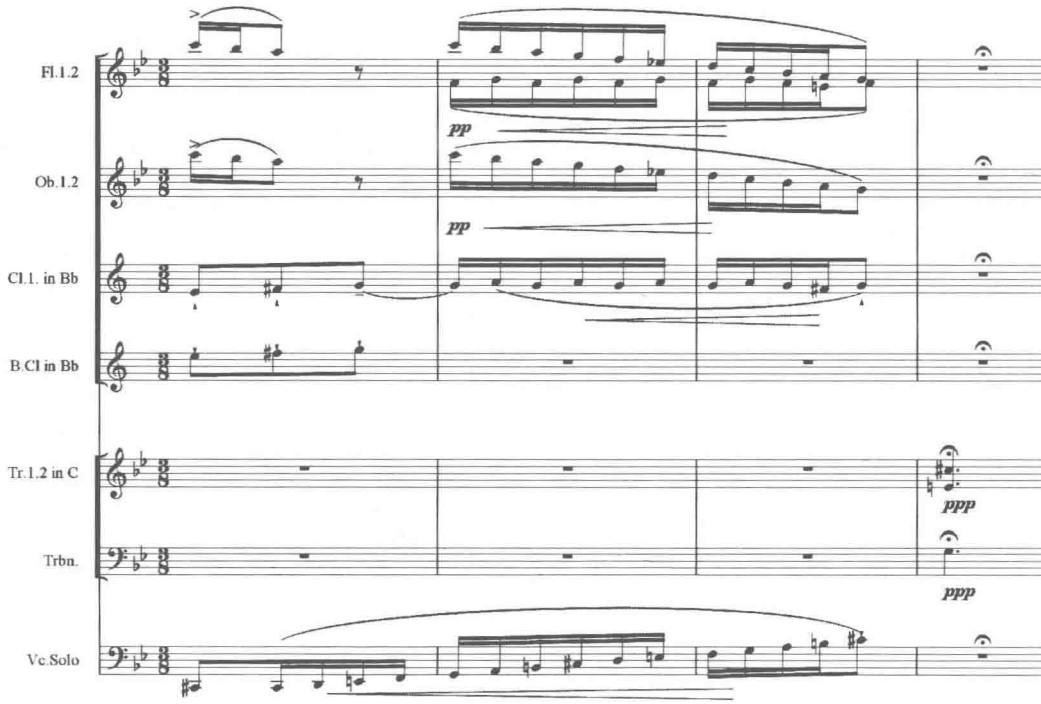
每个声部的开始音有所不同，第一小提琴和第二小提琴是 D、A 的五度关系，大提琴和低音提琴是 G、D 的五度关系，由于调性的双重性，会在纵向上产生不谐和音的碰撞。

这是基于 C 和 ♭E 两个调上的不同音高上的卡农式模进，从下向上排列，大管、单簧管、双簧管为 C 调，双簧管、短笛、长笛为 ♭E，（短笛的 ♯F 等于 ♭G）

（二）倒影对位

下例是倒影对位的写法。独奏大提琴和第一长笛、ob 为倒影模仿关系，同时黑管、第二长笛以二度音程的运动又与大提琴形成对比关系。

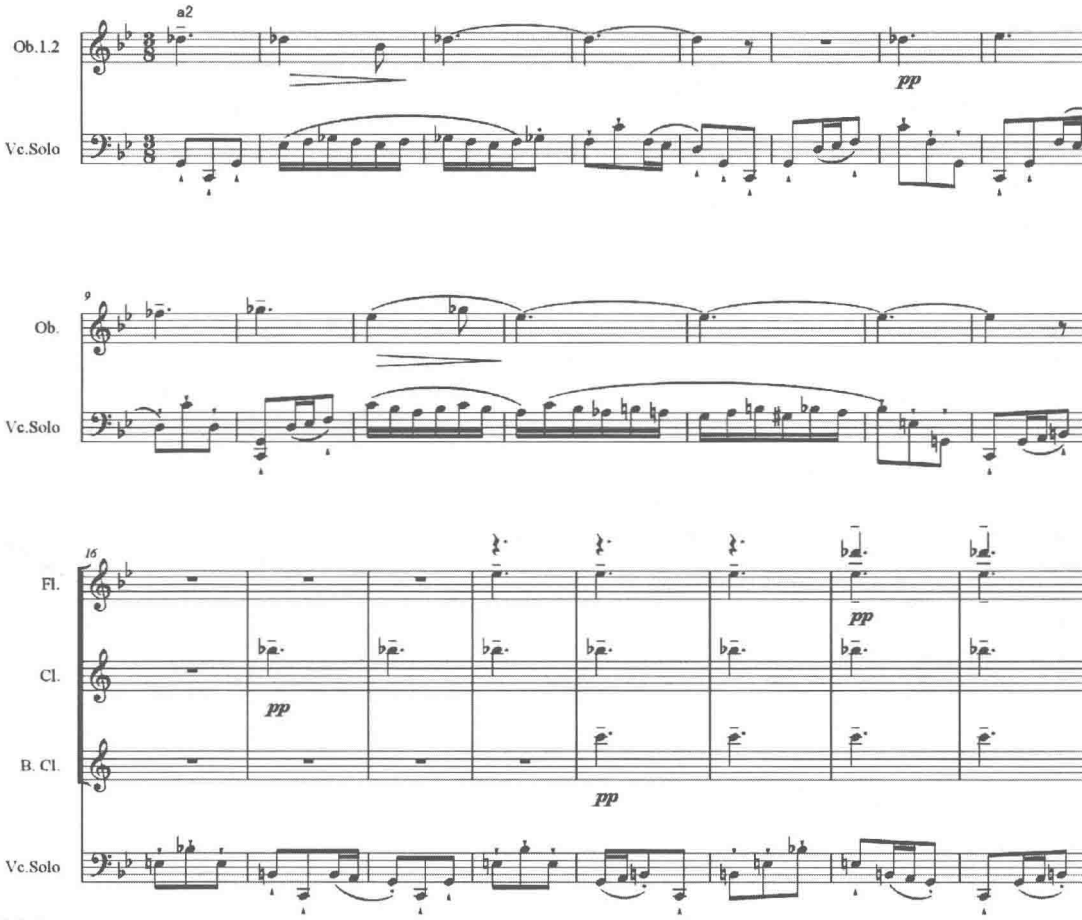
谱例 3—27



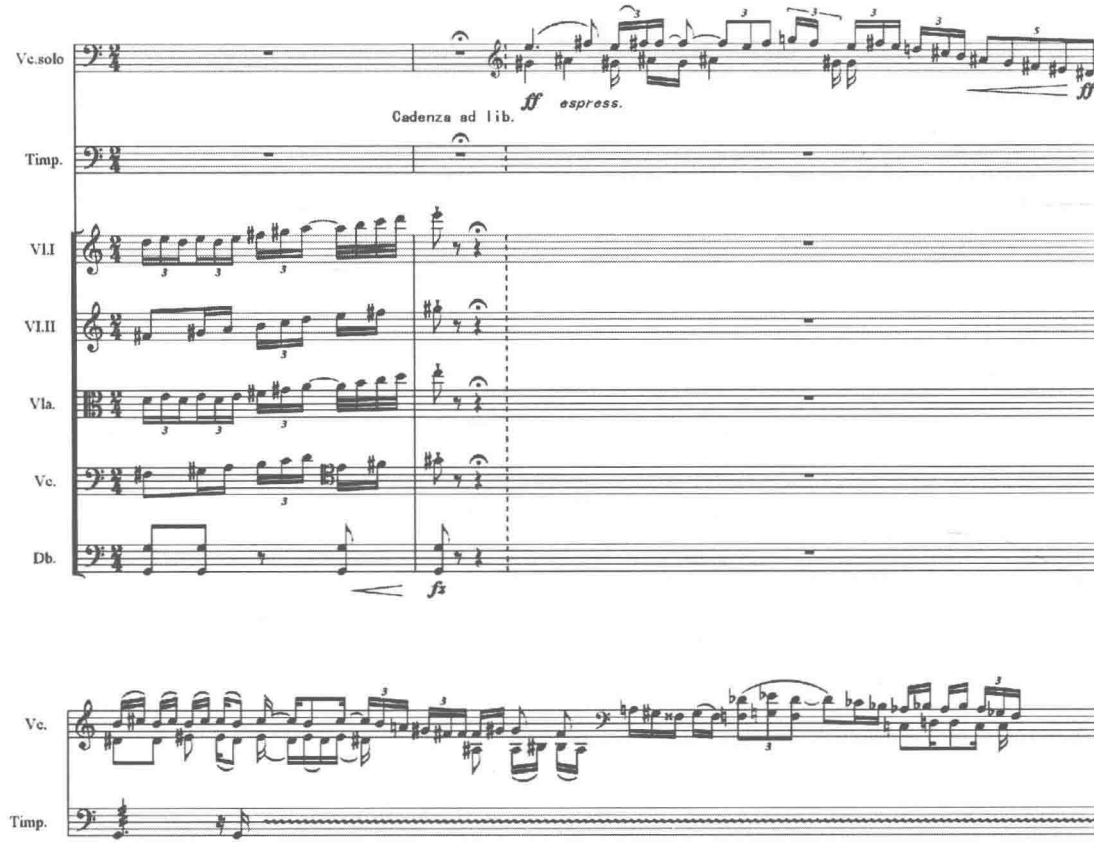
（三）自由对位

第二乐章中段整体是建立在自由对位的基础上的，与前后的两个部分形成对比。147小节为的中部的开始，大提琴的调中心为C，以活跃的八分音符跳进间插快速的十六分音符进行，与之对位的管乐组奏出的是简洁、朴素的主题，而且是层层叠进，递增递减的方式，对位声部先由2黑管吹奏，170小节分裂成四个声部，长笛两个、单簧管两个。185小节，对位声部交由铜管组的小号和圆号。最后是圆号、长号和大提琴的对位。它们与大提琴都不在同一个调中心上。

谱例 3—28

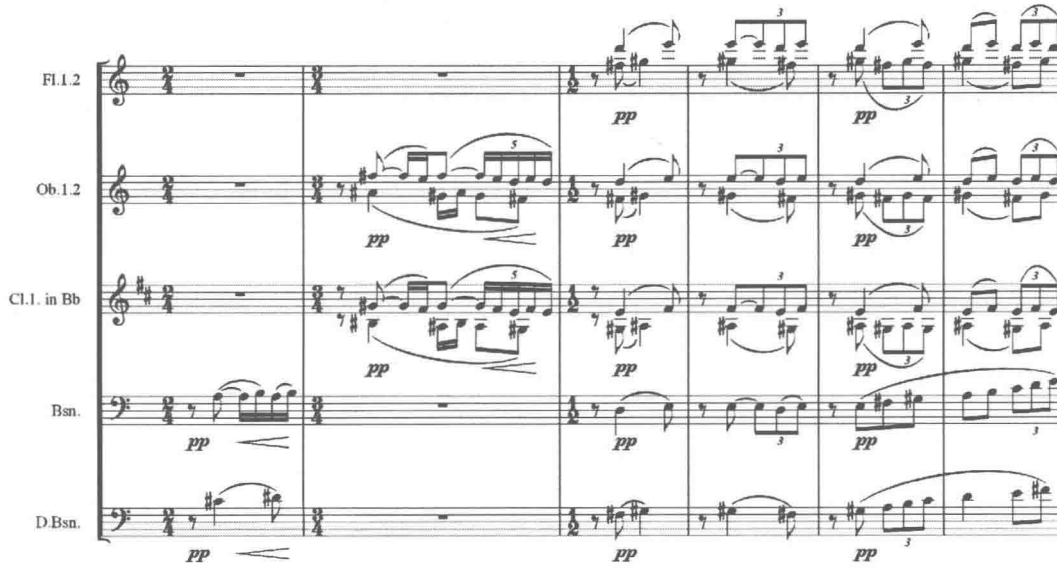


谱例 3—29



全曲最富有个性特点的复调手法，突出表现在第三乐章内部以及第三乐章后部的华彩段中，它是建立在相同音程内容上的、“即兴式”的自由对位。

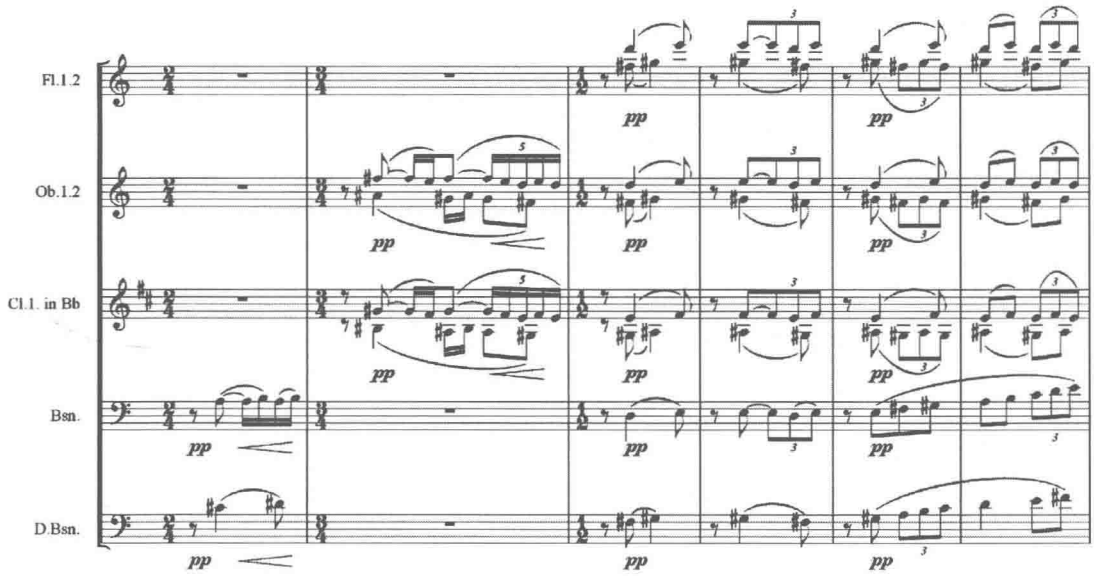
谱例 3—30



大提琴的华彩由 E、♯F、♯G、A 四个音分为两层诠释，每层纵向上是六度排列，横向为二度重复。而定音鼓则始终强调持续音 G 的调性。形成了调性的对比。大提琴从头至尾始终分裂成两个声部进行对抗。这里的对位在节奏、调性、演奏法、音色等各个方面完全具有“即兴”发挥的成分，这种“即兴”是人为的，是布里顿故意安排的和习惯使用的方法，“即兴”中体现了作曲家所追求的充满戏剧性对比的效果。大提琴仿佛是一个思想中充满了激烈矛盾对抗的人，随着节奏由密渐疏，音区由高转低，激情慢慢冷却下来，就像不断思考的人仿佛找到了出路。纵向上看，虽然两个声部的结合具有即兴演奏的不确定性，但是横向上看每一句音高组织都是以二度的运动为核心的，就是说两个声部是建立在相同音程内容基础上的。

除此处之外，第三乐章多次用到了这种手法，如：42 小节开始，木管组的长笛、双簧管、单簧管均分为两层，一共有四个主要的音 D 、E 、♯F、G 组成，每层的音程关系都是二度进行，各自按照自己的节奏，没有一小节是重复的。

谱例 3—31



五、配器手法的个性化处理

纵观全曲的配器手法体现了如下的几个特征：

（一）特定音色对结构具有组织意义

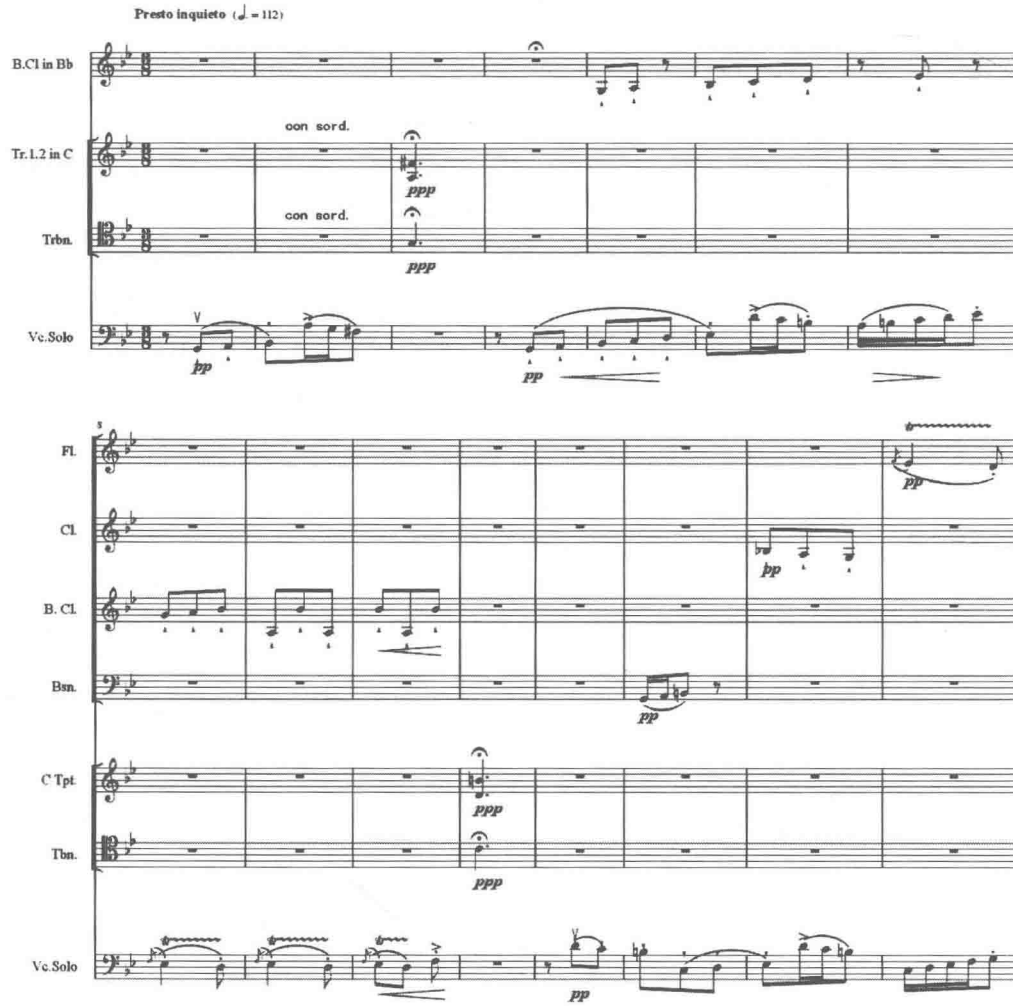
如第三乐章开始，（参看谱例 3—9）这里有三个音色层，定音鼓的节奏，每一个声音力度都要求的很细化，奠定了全曲肃穆甚至稍带一丝悲叹的基调，调中心明显为 G。此为第一层；独奏大提琴是以分解的三和弦为特征的主题，5、6 小节音程关系是大三加大三，7、8 小节是小三加小三。弦乐的和声作为背景衬托，此为第二层；9—12 小节双簧管的重奏是第三层，二度关系是音高组织横向的运动基础，两个声部的节奏相互交错形成对比，表

面上看好像是自顾自地即兴的吹奏，虽然纵向上看是六度的排列，但是横向的对比才是作曲家想要强调的。三个层次的音响作为一个信号，提醒我们对曲式的把握。116 小节，定音鼓在 C 上敲响了熟悉的节奏，随后整个管乐取代了弦乐演奏和声背景，独奏长号吹奏以前大提琴曾演奏的主题，而独奏大提琴陈述第三层的材料。这就提示出了再现部的出现。尤其是定音鼓的音色在这里起着非常重要的作用，在曲式几个关键点上由定音鼓进行转换，第一部分调中心音一直强调 G，第二部分转为 A，再现部分强调 C。可见通过配器手法对乐器音色的处理也可以成为除了和声功能以外的、判断作品曲式的又一依据。

（二）以鲜明的音响“信号”作为乐句划分的依据

传统的乐句划分标准一般是根据和声功能的变化来判断，这里则使用特定的音响“信号”作为停顿，从而辨别出乐句的进行。

谱例 3—32



这是第二乐章刚开始时的陈述，C 调小号与长号构成的和弦作为停顿，与大提琴的横

向跳跃形成鲜明对比，这三小节构成了一个基本模式，作为音乐展开的基础。第二乐句从第 4 小节开始到 11 小节，加入了单簧管的对位声部，规模比第一句扩充了 8 小节，还是以小号、长号的和弦为停顿，后几个乐句都是停在这两件乐器组成的和弦上，该和弦就是一个区分乐句的特定“信号”。在第二乐章中频繁地使用这种处理手法，对结构的划分中起到提示的作用。

（三）独奏奏乐器与乐队之间的展开关系

重点谈一谈大提琴与乐队的关系：从演奏的角度看，在全曲中独奏大提琴是理所当然的主角，其乐思具有“导航”作用，始终是左右着乐曲发展的进程。而且全面的技术性和艺术表现力完美地结合在一起。从作曲的宏观思维来看，管弦乐队也不仅仅是协奏的身份，作曲家通过配器和复调等手法的调度，勾勒出了主题的展现及其音乐有层次的发展脉络。除了个别部分的大提琴华彩段落明确突出个体之外，绝大部分是二者紧密结合在一起，互为作用，乐队和大提琴“血脉相连”共同完成这部作品从表现内容到形式上的对立、统一关系。

纵观整部作品，无论是独奏乐器还是管弦乐都没有使用特别极端的、实验性的配器手法，对新音色的开发、探索也不是很激进，对乐器的非常规的应用几乎没有。最大特色是每个乐器组更重视自身横向运动的过程，也就是说各个层次的织体的功能不仅仅是为和声的运动而服务，除了某些必要的和声陈述之外，布里顿更加注重织体的复调功能，多个流动的线条编织起来，使得音乐进行环环相扣，联系的非常紧凑，而且不显得厚重和啰唆。作为配器大师，布里顿已经达到了随心所欲选择想要的音色的境界，他总是赋予各个乐器最贴切的表达方式，包括音区、音色、速度、力度、演奏法等细节问题。同时也兼顾了各个乐器之间的组合所产生的效果，以及它们在乐曲发展中所产生的功能和作用。

《大提琴交响曲》自问世以来，因其卓越的技术表现力与充满戏剧性的交响化创作理念的完美结合成为了 20 世纪最伟大的大提琴作品之一。

第四节　大提琴第三组曲（Op.87）的创作技法分析

我们知道，巴罗克时期伟大的作曲家 J.S. 巴赫曾经写过一套无伴奏大提琴组曲全集，据说这套作品是巴赫在科腾时期的六年间，为当时宫廷乐队中的两位古大提琴演奏家弗贝尔曼和李尼西克所作。作品不仅具有相当精深的对位技术，而且对音色的要求非常精致细腻，具有相当的难度。可以说是检验演奏家水平的一块试金石。约 1750 年前，组曲指一组用同一调性写作的舞曲乐章。由于组曲的段落含量较多，音乐形象相对各自独立又彼此联系，每段篇幅不是很大，使听众保持欣赏的新鲜感，是许多作曲家喜爱使用的体裁，留下了众多旷世名作。

布里顿在写作第三大提琴组曲（Op87）之前，已经为罗斯特罗波维奇写了两部无伴

奏组曲。第一部作于 1964 年，第二部写于 1967 年。该组曲写于 1971 年春，当年作曲家再度访问了莫斯科并应罗斯特罗波维奇之约而写了此曲。在三首组曲中，之所以选择这一首进行分析是因为这是布里顿所写的最后一部独奏大提琴的作品，在相同体裁作品中，其音乐风格更具代表性。写作技法已经到了炉火纯青的境界，看似简单的谱子里面包含的音乐信息却是丰富多彩的，每个音符之间的连接、转换都是精心安排的，可以说这个作品是简洁而不简单。

全曲主体共分九个部分，分别是：（1）序奏 Introduzione（Lento）；（2）进行曲 Marcia（allegro）；（3）歌 Canto（con moto）；（4）船歌 Barcarolla（lento）；（5）对话 Dialogo（allegretto）；（6）赋格 Fuga（andante espressivo）；（7）喧叙调 Recitativo（fantastico）；（8）急板 Moto perpetuo（presto）；（9）帕萨卡里亚 Passacaglia（lento solenne）。单从标题上看，给人一种“复古”的印象。

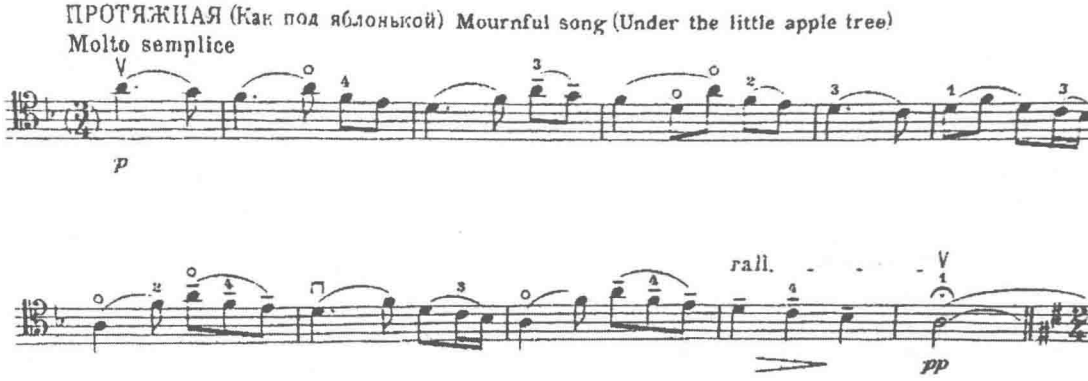
整个作品的旋律和音高组织来源于四首俄罗斯民歌主题的陈述，在前九个部分演奏完毕之后，才出现民歌的完整主题作为全曲的总结，这是画龙点睛的第 10 部分。每一首歌曲都被巧妙地分裂溶解在音乐的进行中，使它们具有“同源性”，这种“同源性”使得各部分之间相对独立，整体统一。全曲十个部分宏观的结构布局体现了“套曲单章化”的思维模式。这是该组曲最为独特之处。

这里选用了申克[①]的图表分析法对每一部分进行解释。透过它可以更全面、立体地透视出单行谱子中所蕴含的音高组织、调中心、和声的走向及对位的运动等问题，希望透过图表能表达出作品的细节在整体中所表现的意义。

为了便于分析和比较，下面把每首歌的原始旋律摘录下来：

第一首 哀歌（*Under the little apple tree*《小苹果树下》）

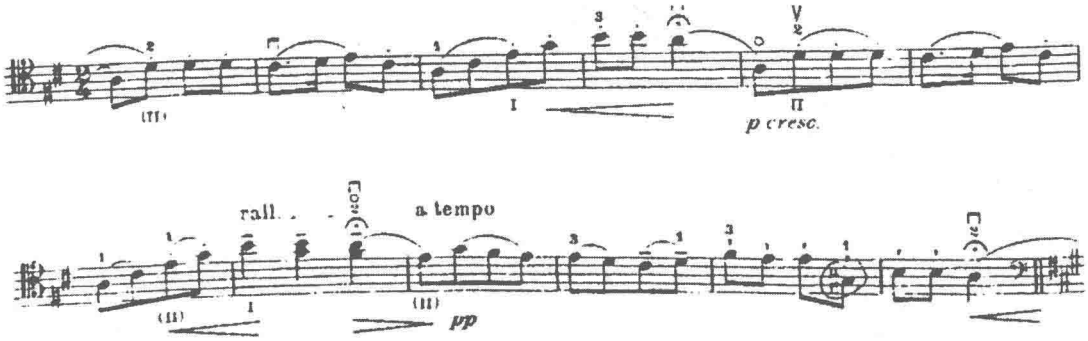
这一主题在进行曲、歌、赋格、帕萨卡里亚等部分中有所运用。原型是 a 弗里吉亚调式。



① 亨利克·申克（Heinrich Schenker，1868—1935）奥地利作曲家、音乐理论家。创建了系统的图表分析体系是 20 世纪音乐分析领域新学派的创始人。

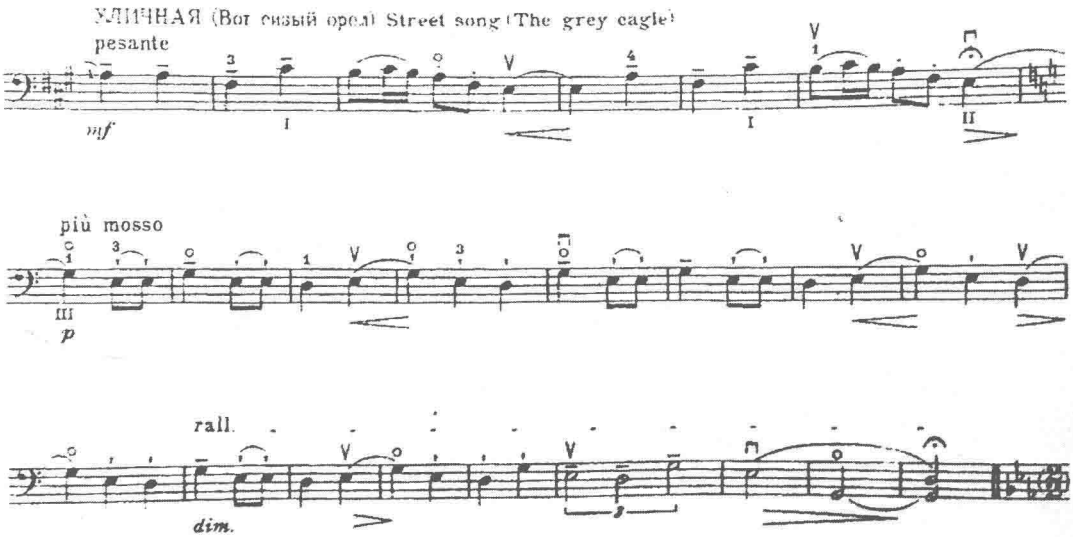
第二首　秋（*Autumn*）

它由三个乐句组成，调式基础是混合利底亚。

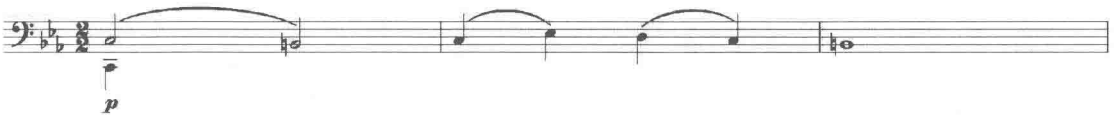


第三首　街之歌（*The grey eagle*《苍鹰》）

前六小节是五声音阶，接着转调并只使用了三个音的音高组织，它包含了一个大二度、一个小三度一个纯四度。这一音程材料在对话、幻想曲、急板等段落中被变化使用。



第四首　*Grant repose together with the saints*（旋律片段）

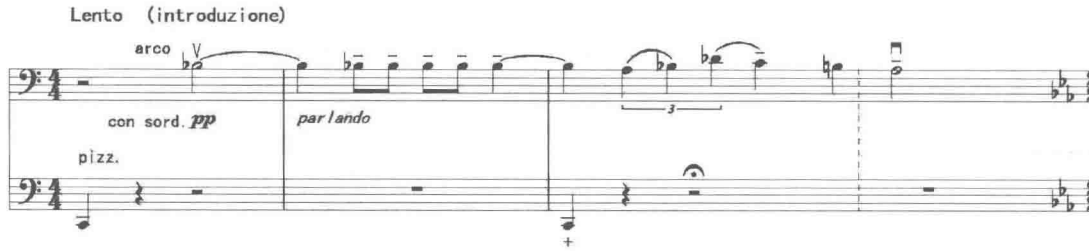


在作品前言中布里顿对这首歌曲做出了解释，这是一首“Kontakion”（意思是为已死去的人所唱的赞美诗）。乐曲调中心为 C。该主题在序奏、对话、帕萨卡里亚等段落中被多次使用。

下面对乐曲每一部分进行逐个的分析。

1. 序曲

谱例 4—1



乐曲速度度缓慢，以大提琴最低弦的拨奏 C 音开始。这个音的地位非常重要，它的出现预示了全曲的基调，仿佛是某种宿命的暗示，又或是一种对未知的世界的探询。它明确显示了乐曲的调中心，并在各个段落中穿插出现。

主题原形

谱例 4—2

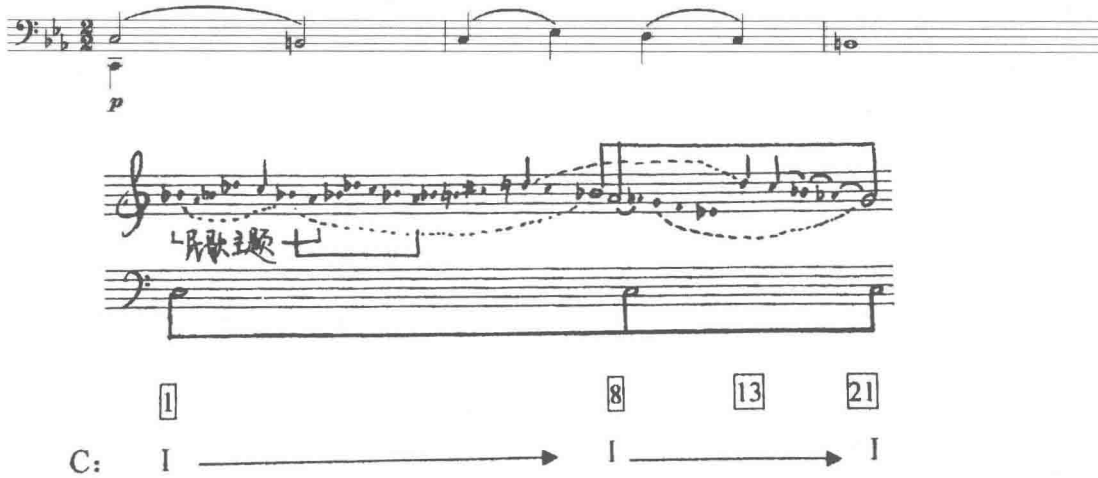


图 4—1

图表中线条的进行模式表现出来取材于第四首民歌主题。

这个图表进一步缩减为下图：

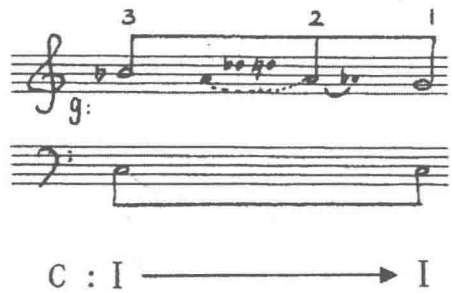


图 4—2

图表显示了在第一调性 C 调之外还含有 G 调的因素。

最后上图可以归纳为一个建立在 C 调基础上的七和弦结构：

这是序曲音高组织的核心因素。在乐曲中它被分裂为两个对比层次，低层始终以拨奏强调了调中心 C，高层的运动暗示了 G 的存在。两层动静相宜，巧妙地将两个调中心融为一体。

第一部分有 21 小节，曲体结构为由五个乐句构成的“乐句群”结构，标志是每句结束在加延长记号的二分音符的 C 音上。虽然记谱是 $\frac{2}{2}$ 拍的，但各乐句之间衔接非常自由、从容，完全根据情绪来控制节奏，不拘泥于节拍的限制。

2. 进行曲

这一部分曲式为——变化再现的单三部曲式结构

	A		B			A¹		
	a	a^1	b	b^1	b^2	a^2	b^3	b^4
调中心：	♯f e	♯C(♭D)	a	d	♯f	♯f	d	♯f
小　节：	1—8	19—20	22—28	29—37	28—52	53—59	60—65	66—70

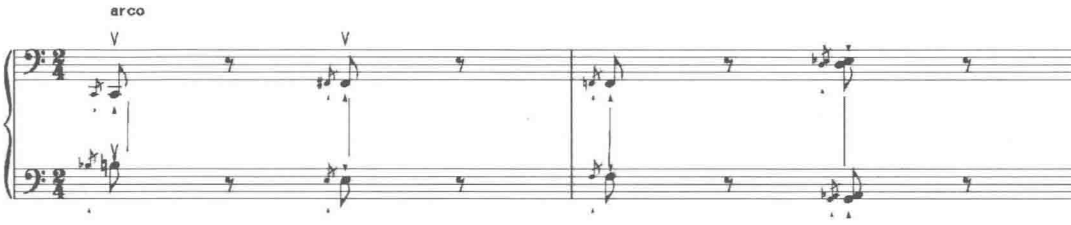
图 4—3

这个再现三部曲式共由 a 、b 两个乐句及其它们的变体构成，a 和 b 两个句子每次出现都是不断变化的，a 句以八分音符的跳进进行为特征，b 句则变为十六分音符的快速进行。在临近结尾处插入了一句的《小苹果树下》的主题音调的变形。

谱例 4—3

乐曲刚开始的两小节动机和 67、68 小节音程关系是移位倒影的关系。

谱例 4—4



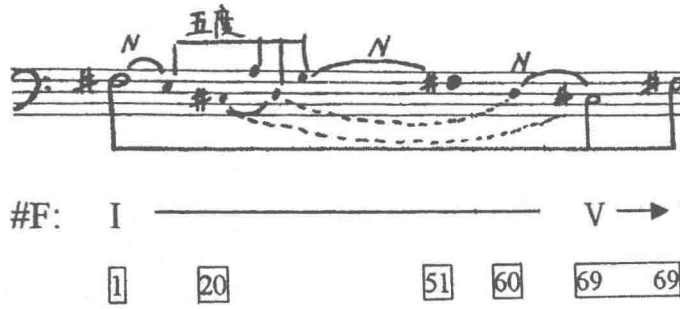


图 4—4

图中几个二分音符显示出音高组织的和声框架为 I — V — I 的进行，调中心为 ♯F，其中 D、E、G 三个音是 ♯C、♯F、A 这个和弦的邻音。

3. 歌

第三段很短，只有二十小节，乐曲一开始便陈述了《小苹果树下》的主题。使用的是三全音处理，全曲是一个由两个乐句构成的乐段结构。

	第一乐句	第二乐句	扩充
	1—7	8—15	16—20
调中心	G	♯G	G

图 4—5

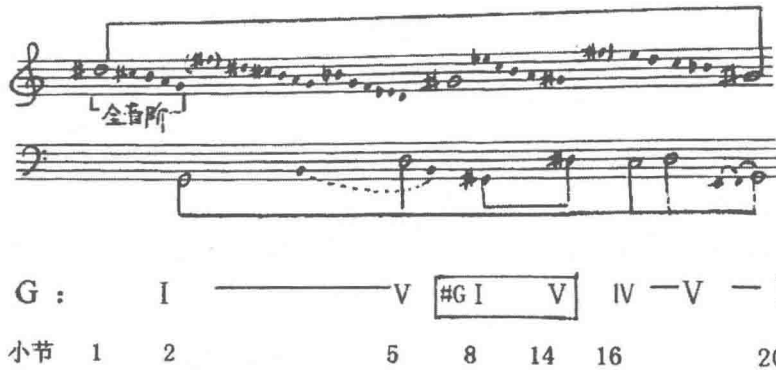


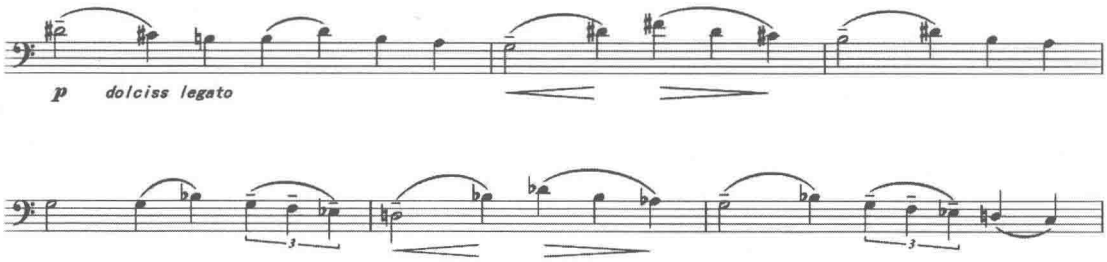
图 4—6

通过上述图表，我们看到这个部分的调性中心为 G，中间第 8 小节到 15 小节转到了 ♯G，16 小节转回 G。其中 8—15 小节转调的依据是每一小节的开始均强调了 ♯G 这个音，给予它中心音的意义（见谱例 4—5）。高音谱号在开始和结尾处显示了两组全音阶的进行模式，这和本曲第一小节陈述的主题样式是相吻合的。

谱例 4—5

还有一点值得注意的是，每小节都是以二分音符有规律的开始，在不规律中形成了规律。这种处理不但未妨碍音乐的流畅，反而因为二分音符的间隔使之演绎的更加从容（下例展示的是 1—6 小节）。

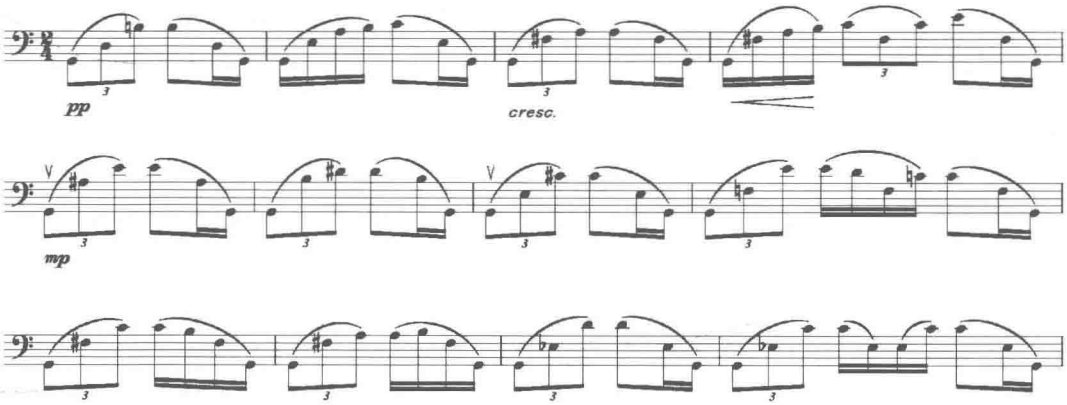
谱例 4—6



4. 船歌

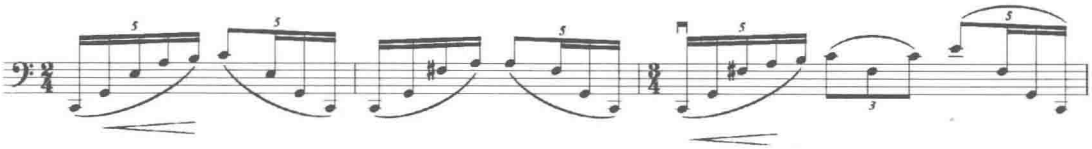
船歌（barcarola）是一种音乐体裁，原意本是指威尼斯船工所唱的歌曲，现在通常指 $\frac{6}{8}$ 或 $\frac{12}{8}$ 拍子的声乐或器乐的抒情小曲。乐曲开始，利用空弦演奏分解和弦，颇有一些巴赫大提琴无伴奏组曲的遗风。这一部分长 42 小节，共由三个乐句组成。1—15 为第一乐句，其调中心为 G，同上一首保持一致。

谱例 4—7



16—28 为第二乐句。从 16 小节强化了 C 的持续低音，因而可以认为调中心转到了 C 上，同时保持了 G 调因素。

谱例 4—8



29 小节回到原调，至 42 小节是第三句。三个乐句的音乐进行模式开始于同样的材料，每一乐句又有所不同，第三句变化最多，运用了一系列模进使得音乐变得急促，进而推向了该段落的高潮。三句之间既保持了音乐材料和音乐形象的统一性，由于调中心的变化又具有一定的对比。

G: I —— C: I — I (I) ——→

小节: 1 16 29 43

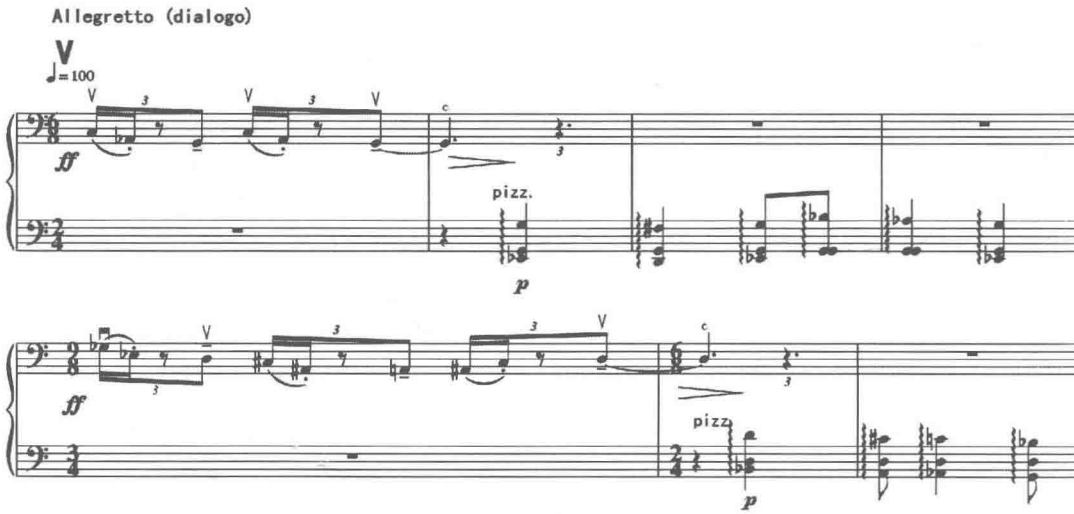
图 4—7

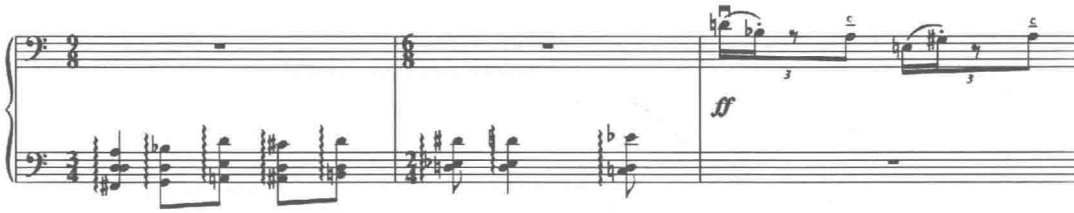
这一部分调中心由 G 开始。第二部分转到 C，第三部分在回到 G，但音乐形象保持统一。就整体而言，船歌这一段具有过渡的性质。

5. 对话

这一段标题为“对话”，高度概括了音乐的形象、写作手法、演奏层次等各个方面的含义。 首先，此段使用了两行谱表记谱，音色的区别非常明确，一层用拉奏，力度为 *ff*，另一层为拨弦演奏，力度为 *p*，此为对话含义之一。两个声部的拍子记法独特，上面 $\frac{6}{8}$，下面 $\frac{2}{4}$。虽然记谱不同，但单位拍子的计算为 $\frac{1}{4}=\frac{3}{8}$，这保证了演奏时拍子很容易进行转换，从听觉上感觉不到任何的不舒服。此为对话含义之二。在音高组织的处理上存在着 G 和 C 两个调中心的对话，此为含义之三。高声部的主题来自第三首民歌的三音音程材料，低声部则直接引用了俄罗斯民歌 *Grant repose together with the saints* 的主题，这就形成了两个旋律、两种情绪的对话。此为含义之四。

谱例 4—9





下图图表中的低音谱号显示调中心由 G 转到 C，最后的 D 音可以看成是 G 的属音，暗示了调中心又回到 G。高音谱号则显示了音高组织的对称原则。

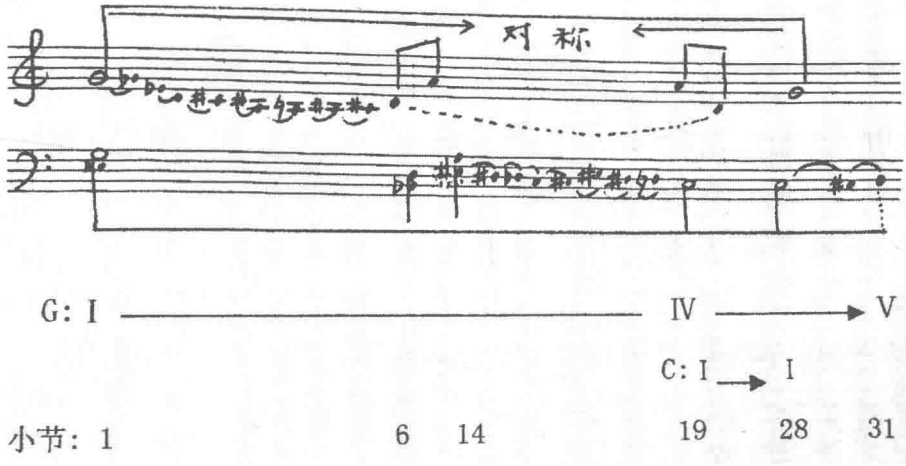
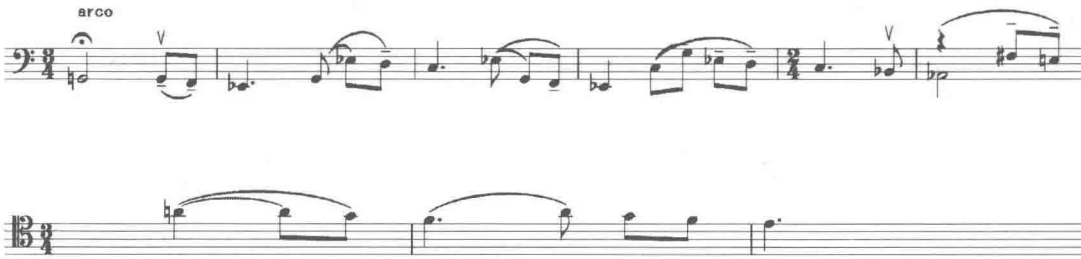


图 4—8

6. 赋格

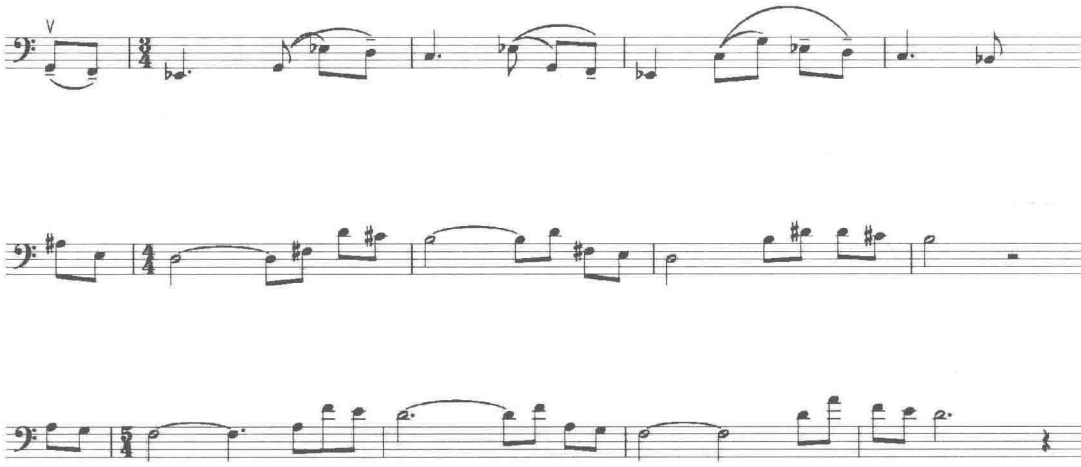
第六段的主题取材于第一首民歌，比原型主题低了二度，在 G 音上变化演奏，变为 $\frac{3}{4}$ 拍，作为此段赋格的原形主题。调中心为 ♭E。（G 作为 ♭E 的三音）

谱例 4—10



传统的赋格答题在属调上进行，而这里的写法和传统的赋格曲有很大的不同，是在上方七度 ♯f（下方小二度）开始进行模仿的，第三次陈述在上方大二度 A 上开始。每一次陈述主题时节奏都作相应的变化——每次比上次多出来一拍。（见下例）主题原形为 $\frac{3}{4}$ 拍，答题 $\frac{4}{4}$ 拍，第三次陈述为 $\frac{5}{4}$ 拍。

谱例 4—11

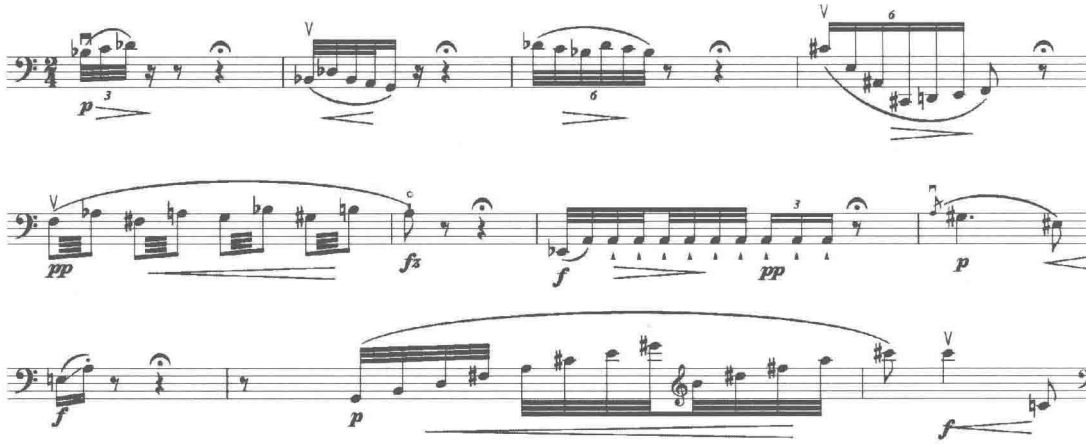


总体来说，这首赋格在结构上并未遵守传统的写作方式，而在逻辑发展上则秉承了赋格曲乐思发展的不间断性的特征。具有“形散神不散”的气质。

7. 幻想曲

幻想曲是一种音乐体裁，从音乐特性来讲是指具有即兴性质的、发挥想象力的、不遵循传统曲式结构写作的作品。在本部分中，每一句处理都很从容，不拘泥于节拍限制，根据四分休止符的有规律地停顿，将此曲分为七个小句子。

谱例 4—12

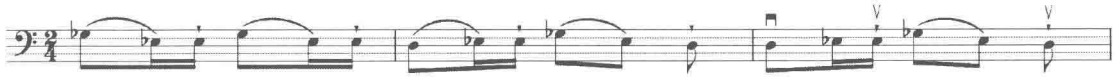


在不长的篇幅中容纳了尽可能丰富的演奏手法：连奏、断奏、顿音、拨奏、泛音、颤音、滑奏等，在每一根琴弦弦上尽情地宣泄着内心的感悟。全曲的音高组织关系是建立在音程思维的基础之上的。其主题来源是第三首民歌《街之歌》的音程材料。它由大二、小三、纯四度构成。这里第一小节的音程关系包含了小二、大二、小三。

谱例 4—13

最后一句 20—27 小节与第五首“对话”有着共同的渊源，它们的音程关系是包括小二度、小三度、三全音，同原型相比音程关系有很大的变化。同时，这一材料还被加以变化，用于第九首作为帕萨卡里亚的主题。

谱例 4—14



8. 急板

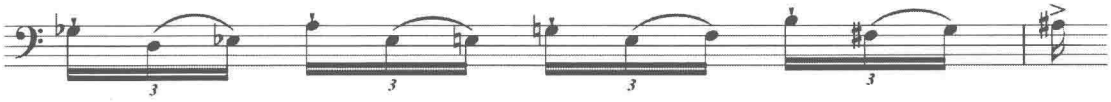
这段急板共有 33 小节，一气呵成，前三个音的动机源于第七首的最后一小节，只是将横向的关系变为纵向来处理，音的顺序有所变化。它们使用了共同的音程材料：小二度、小三度、三全音。这是乐曲写作的核心思维。

第七首结尾处：

谱例 4—15

第八首开始处变为：

谱例 4—16



在发展过程中运用半音阶进行通过模进来展开乐思。速度很快演奏起来有很大的难度。这一段急板夹在前后两个较慢的段落之间作为转折。30 小节又回到了起初的三音动机上，并自然过渡到下一个部分中。

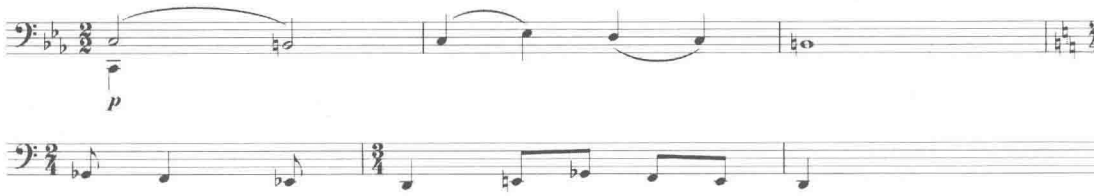
9. 帕萨卡里亚

这是全曲最为重要的部分，标题为帕萨卡里亚。前一节分析的帕萨卡里亚，是用大型交响乐队和独奏大提琴相结合的形式演绎这一古老的舞曲的。此处是由大提琴一件独奏乐器来表现多声部的思维，音响上虽然不如交响乐队丰富多彩，但自身的层次感和对帕萨卡里亚的个性处理使乐曲呈现出精致细腻之美。

此处的帕萨卡里亚为 $\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$ 的混合拍子，固定低音主题从头到第三小节的 D 音，一共

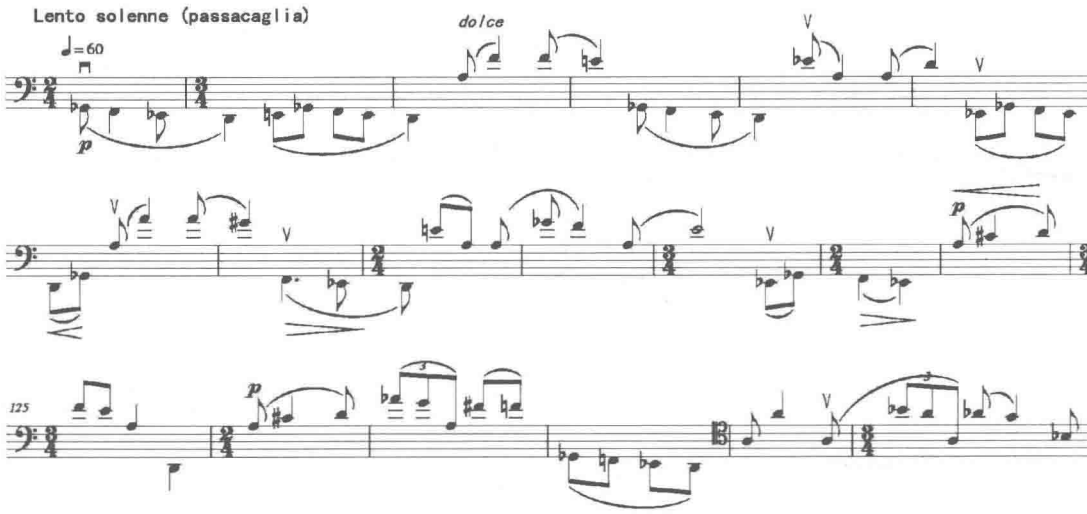
有九个音，前四个音 ♭G – F– ♭E –D 为第一截段，后五个音 ♭E–♭G–F–♭E–D 为第二截断。音程关系包含了小二度、大二度、小三度和三全音，并运用了第四首民歌主题的变形（见谱例 4—17）。

谱例 4—17



严格地来说，在本曲中这个固定低音进行被称为“固定动机”更为准确，因为它太短小了并不具有完整主题的含义。它们在全曲一共出现了十一次反复，除了原形之外其他几次陈述分别在 4—7；7—14；17—24；25—34；35—41；41—51；52—63；64—71；72—75；79—82 小节。83—95 小节有意地出现了片段的民歌主题和拨奏的帕萨卡里亚局部主题的对比。帕萨卡里亚“固定动机”每一次出现都被“改头换面”，将完整的主题动机在节奏上作段分、裁减的处理，将它们逐步分裂开来，时断时续地，与对位声部从容的进行音色的转换。体现出了由固定 — 散化 — 聚集的结构逻辑。打破了传统的帕萨卡里亚固定低音循环的固定模式。当然，由于独奏乐器音区的限制，所以“固定动机”始终保持了固定音区与固定次序（第九次运用了等音关系，♯F =♭G ）。

谱例 4—18



这里采用了和《大提琴交响曲》第四乐章中较严格地在各个变奏中保持帕萨卡里亚的形态截然不同的两种处理手法。布里顿借用了帕萨卡里亚这种传统体裁，根据自己音乐的需求而改造它并赋予它不同的表现形式和表现空间。

小　结

在详细的分析了各个段落之后，下面再谈谈各个部分之间的整体关系。在此有必要先深入探讨关于调性，及其调性形态的问题。调有大小之分，调性也就有大小之分，调性形态指的是调表现自身存在的某种特定的方式。如果两个截然不同的调性纵向叠置在一起，例如 ♯F 调和 G 调的结合，彼此毫无功能上的联系就称之为并列的形态，通常说的双调性就是两个调性形态以并列的方式存在；还有一种形态是两个直接并置在一起调性之间具有某些功能上的联系，这样的样式称之为包含形态。如 ♭E 和 G，G 是 ♭E 的三级音，二者有一定的联系，所以这两个调的是包含关系。在布里顿这个作品中出现的双调性均是包含关系，虽然有时两个调中心同时出现却并不显得“突兀”，因为是包含关系就会有一些共同音的出现，淡化了两个调的“冲突”。这部作品采用的是临时升降号来记谱，但并不妨碍我们对调中心的判断。布里顿在坚守调性写作的同时，并不局限于单一调性的范围，而是根据需要，有选择地安排两个调横向的联系与纵向的结合。

各个部分的连接遵循了首尾相接的“顶针”手法，这一点表现得尤为突出，前一首的结束音和后一首的第一个音总是发生密切的联系，使音乐进行具有不间断性，似一条链子将乐曲前后串联起来。这九个段落分别采用了大小调、五声音阶、全音阶、半音阶、三音列、中古调式等来组织音高关系，不拘一格，完全是根据乐曲内涵和情绪的需求而使用的。

九个段落在内容和音乐表达方面各自相对独立，除了用“顶真式”的手法外，作曲家还运用了对称结构 的布局处理，将看似分布的很“散”的几个部分给“统一”起来。全曲是以第五首为轴心作对称布局处理：

1	2	3	4	5	6	7	8	9	（尾声）
序奏	进行曲	歌	船歌	对话	赋格	宣叙调	急板	帕萨卡里亚	（歌曲）
C/G	♯F	G	G	C/G	♭E	G	G	♭E/G	（ C ）
慢	快	不断运动的	慢	较快	慢	自由地	急板	慢	（歌曲）

图 4—9

全曲速度布局也遵循着对称原则来处理。整个作品快慢结合、张弛有度，情绪和节奏收放自如，是将冷峻、温柔、哀伤、激情杂糅在一起的综合体，没有喧嚣的发泄，而具有宗教般的冷静和思索。图表显示出，把第五、第六首的调中心音 C、♭E、G 排列起来为一个三和弦。如果把其它的调中心音排列起来也是 C–♭E – G，这三个调性形态是包含关系，它们所构成的三和弦也暗示出调中心 C 的重要性。全曲最重要的核心就是 C 调，在整部作品的宏观调中心布局中，第一、第五、尾声部分也就是全曲的开始、中间和结束三个重

要位置都以 C 为调中心，更加强调其重要的地位。乐曲刚开始的第一个 C 音仿佛凝聚了所有的疑问——生命从哪里来，又将向哪里去？ 它在等待回答，于是整个作品的发展就因它而缘起，就像是为了追寻“人生问题”而探索的过程一样。最后又回到 C 音结束，象征着一切又回归到了问题的本原。

第四章　结论与兼论

布里顿大提琴作品的共性写作特征及其比较

大提琴自诞生以来在大部分时间里是充当室内乐队和重奏中的低音声部，17 世纪末才出现大提琴的独奏音乐。18 世纪时也是常常作为协奏曲、歌剧、奏鸣曲、清唱剧中的助奏声部出现。19 世纪的作曲家们普遍对大提琴兴趣淡漠的原因可能是因为当时的大提琴在音乐表现手段方面存在着缺憾，以至于它只能与其他的乐器相配才能达到作曲家的要求。19 世纪末叶才有了像舒曼、德沃夏克、柴可夫斯基等伟大作曲家们为大提琴所写的协奏曲问世，这样，随着大提琴在演奏技术、音乐表现力等方面不断地丰富，才逐渐摆脱了“为他人做嫁衣裳”的从属地位。20 世纪的大提琴作品数量和品种很多，但是大型协奏曲形式不是很多见，取而代之的是更加多样的乐器组合方式，因为作曲家们更加重视音乐的个性化表达，追求新颖的、不同以往的音响效果。打破传统的写作规范，更具创新精神。不管怎样，现在大提琴已成为人们最喜爱的、无论在室内乐队、还是管弦乐队中必不可少的乐器之一。

布里顿之所以为罗斯特罗波维奇创作一系列大提琴作品，其目的会有很多：一方面期望和演奏家的合作能共同挖掘、探索大提琴新颖的音乐语言，为表现出演奏家的高超技术做出新的尝试和努力；另一方面是希望借着传统的音乐形式表达出现代人的思想内涵，俗话说“旧瓶装新酒”。在无伴奏组曲中对各个段落标题的选择上就能体现出这种意图；更重要的是布里顿把大提琴作为一件有激情、有内涵、能独立表达情感、有自己“思想”的“人性化”乐器，而不仅仅是在音响方面对提琴家族的延伸。各种技术和形式上的东西已经不能束缚他的写作热情了，达到了得“意”忘“形”的境界。在这一理念上布里顿和罗斯特罗波维奇是有共识的，罗斯特罗波维奇超凡的技术能够满足作曲家所要求的一切，同时他还能不断地在原有的基础上进行改造和加工，运用各种演奏法和音色效果，以大提琴为媒介抒发出作曲家们所要表达的思想感情。这也成为了两人能长期合作的原因之一。这

些作品正是在这样的情况下应运而生的。

这三部作品体裁不同，可以说规模相差的很悬殊，所以在整体构思及展开的写法上是有所不同的。《第三组曲》是独奏乐曲，讲究的是以一件乐器为载体，通过乐器自身的音乐层次变化及各个相对结构较小的段落之间的对比来取得音乐结构上的完整，突出的是个体的，大提琴是绝对的、唯一的主角；《C 调奏鸣曲》是钢琴与大提琴的二重奏形式，强调的是两个乐器之间在音色、气质、表现方式及其各种音乐参数方面的对比，两者地位是同等重要的；而《大提琴交响曲》是其中规模最大的，广义上讲是由独奏大提琴与整个的管弦乐队进行的“重奏”，由于音响的表现空间更加丰富，各种乐器都凭借自己独特的表现方式参与了音乐的发展。大提琴是“领衔主演”，有时戏份很重，有时也会在幕后休息一下，配合乐队共同推动音乐整体的进展。

前一部分分别解析了布里顿的三部不同体裁的大提琴作品后，现在把各种音乐元素做比较，总结写作手法的共性特征。

（1）三首作品全部是建立在有调性的基础上的，但不仅仅是单一调性原则，三首作品全部表现出的调中心的双重性、调中心游移、对峙的特征。双重调性所表现出的调中心形态是一种包含形态，也就是说两个调中心存在逻辑上的关系，然而其中总有一个调占据着主导地位，最终回归于该调上，首尾呼应。

（2）在音高组织方面，表现为不再依赖于传统的三和弦来结构和声与复调，而进一步重视音程结构在发展中所起的重要作用，尤其是对二度、三度和五度的利用（大小、转位不限）。实际上是建立在调性范畴的音高关系之上的。虽然其中有的段落可以用音程集合来解释，但是这种思维不是主体，它的应用正体现出布里顿兼收并蓄的创作理念。

（3）变奏手法大量应用。从写作手法上看，变奏曲可以将音乐的各个要素如旋律、节奏、和声、调性、织体音型等进行有机的改变和结合，使它们以新的面貌出现于同一首作品的不同部分中。使作曲家的写作技巧得以充分的展现。当然，变奏的魅力并不仅仅停留在对每个段落进行变化的表面形式上，更重要的是把主题或主题动机作为灵感的来源和发展的核心，从中引申出作曲家对音乐的种种联想和想象，对音乐进行更为深入的表达。或许这是布里顿偏爱用变奏手法的原因之一吧。

（4）虽然体裁不同、乐曲规模也相差悬殊，但三部作品均体现了整体“套曲化”结构思维。从不同角度证明布里顿追求均衡的结构布局与听觉效果。

（5）布里顿将“对位”的含义加以引申、扩大。对位不仅仅是具体的复调技术的称谓，同时在写作思维方式中表现得更加广义，如，大提琴与钢琴角色的“对位”；大提琴与管弦乐队的交响思维的“对位”；还表现为大提琴自身不同音色、不同功能的“对位”。

三部作品在某些局部还存在共同点：在曲式结构上体现了“边缘性”结构原则。这一点在奏鸣曲与大提琴交响曲的结构中表现得较为明显；重视对称结构布局。对称主要体现

在a调中心布局、b速度布局、c力度层次布局三个方面。对传统音乐形式与体裁的重新加工，并赋予它们新的内涵。如对帕萨卡里亚、组曲、赋格的个性化处理在这一点上表现得尤为鲜明。

在当今高等音乐学院的作曲系中，普遍热衷学习现代技法，在高度发展的现代社会，接受新的事物和观念是很必要的，但是所有的事物的发展都不是凭空而来的，是建立在事物自身不断进步、不断更新的前提下的。我们学习现代作曲手法，就意味着对传统的突破与改变，首先我们就要对传统的知识结构和技术要求有深入的了解，知道需要改造的是哪些不足的方面。要用科学的态度对待事物的发展。所有的现代手法的诞生都是在传统基础上，突破了某个方面规则的桎梏而逐步形成自己特点的。如德彪西对和声的探索、勋伯格十二音序列的发明、梅西安的整体序列的产生及电子音乐的存在等，在此不再赘述。

艺术不分国界，创造永无止境。创作技法是为了内容服务的。在学好基本知识的同时还要学习变通和选择，保留和改造个人需求的，让它们转化成表达自己思想的有效工具。对于那些具有创新精神的开拓者，对他们的勇气和尝试表示尊敬，同时，应该客观地看待传统、现代的关系。所有的作曲技法和作曲理论，都是经过了漫长的发展过程而逐步确立的规范，这是我们认识和了解过去音乐进程的途径之一，而学习是为了更好的发展。不要盲目否定过去，也不应该随便打击新生事物，应根据自己的需要有所选择与取舍。要以豁达的心态包容不同事物的存在，不要以“形”害“义”。

布里顿的创作就是本着“一切技法的使用为满足个性表达”为前提，兼收并蓄、广取博收。在他音乐中有“保守”的一面，如对古老体裁的偏爱、坚守调性写作原则等，同时，在实施具体写作手法的时候也表现出突破传统的一面，如在有调性范畴内对双重调性的应用、在外部形态上对对位手法的“即兴化”处理、尝试协奏曲体裁交响化的做法等。但总是根据表达的需要而有所变通的。因此，我们不能将他的创作单纯地归为某个流派。

一个作曲家，不管采用什么手法进行创作，只要他的作品言之有物，能表达出对周围事物的态度和思想内涵，能够让大众、哪怕是一少部分人感受到这种表达并能产生共鸣，那么这部作品在一定程度上讲是有它存在的价值的。布里顿追求的音乐理想是将个人音乐思想与传统形式之间完美的调合在一起。他的音乐从诞生到现在，以其卓越的技术、天才的灵气加上个性的取舍，在异彩纷呈、派别林立、多元并存的20世纪音乐中占有不可替代的地位。

参考文献

[1] 汪启璋，顾连理，吴佩华．外国音乐辞典 [M]. 上海：上海音乐出版社，1988.

[2] 钟子林．西方现代音乐概述 [M]. 北京：人民音乐出版社，1991.

[3] 姚恒璐．二十世纪作曲技法分析 [M]. 上海：上海音乐出版社，2000.

[4] 杨儒怀．音乐分析论文集 [M]. 北京：中国文联出版社，2000.

[5] 杨儒怀．音乐的分析与创作 [M]. 北京：人民音乐出版社，1995.

[6] 徐孟东．二十世纪帕萨卡里亚研究 [M]. 北京：人民音乐出版社，2003.

[7] 李吉提．二十世纪音乐结构的一般特征 [A]. 论曲式与音乐作品分析论文集 [C]. 北京：人民音乐出版社，1993.

[8] 李曦微．西方现代派音乐评述 [D]. 上海音乐学院，1982.

[9] 庄曜．探索与狂热——现代西方音乐艺术 [M]. 上海：东方出版中心，2000.

[10][俄] 索·亨托娃．罗斯特罗波维奇传 [M]. 焦东建，董茉莉，译．北京：东方出版社，2002.

[11] 高为杰，陈丹布．曲式分析基础教程 [M]. 北京：高等教育出版社，1991.

莱蒂主题的过程分析法

□鲁　立

摘　要：20世纪初，当原有的音乐语言和形式规则不再处于稳固的统治地位时，人们开始对用传统理论分析新时期作品提出了质疑，随之而来的是大量带有个人色彩的理论体系的产生。在分析领域中，各种新的方法纷至沓来，美国理论家鲁道夫·莱蒂提出的“主题的过程”分析法正是其中之一，这一颇受争议的方法在学术界一直保有一定的地位。莱蒂以主题在音乐创作中所扮演的角色为切入口，用大量的实例验证了作曲家如何运用主题统一来规模庞大的作品，提出主题的结构是支撑一部作品的真正框架。本论文以莱蒂“主题的过程”分析法为研究对象，试图引起学者们对该分析方法进行关注，同时也是对当今分析理论的进一步充实。

本文由绪论、正文、结语三部分组成，正文分三章。

第一章主要是对“主题的过程”分析法在理论和实践层面上的梳理归纳，使读者能对该分析法形成一个全面、系统的认识，并为笔者后面的研究提供一个学理基础；第二章主要是将“主题的过程”分析法与其他几个相关分析方法进行比较，凸显出“主题的过程”分析法的特点，从而使读者进一步加深对该分析法的理解；第三章主要是在前两章的基础上，对“主题的过程”分析法进行客观的历史定位，并尝试讨论这个分析法是否能借用至今天的作品分析中，以及如何借用的问题。

关键词：鲁道夫·莱蒂　音乐中主题的过程　音乐分析　音乐理论

Abstract: In the early 20th century, people started to research whether use the traditional theory to analysis 20th century works is a valuable and long-term way, since the characteristic of the later works mostly emerged in a theoretical system with a large number of individual personalities, when the original language and form of the rules of music are no longer in a dominant position. In the field of music theoretical analysis, various new methods are emerging. "Thematic Process" which was researched by the American theorist Rudolf Réti was one of those new methods. This controversial method maintains a certain status in the academic community. Réti used the theme which represents the role of the music as the basic idea and made a large number of experiments to demonstrate how to use the theme to unify large-scale works. In one word, he thought that the structure of theme supports the framework. In this paper, Ré ti's "Thematic Process" Analysis is the research object. The purpose is to lead the scholars to focus on this analysis method and make further discoveries in the contemporary analysis of the theory.

This paper contains the introduction, context, conclusion and the context includes three chapters.

The first chapter is a summary based on theory and practice of "Thematic Process" Analysis, so that readers can learn the analysis comprehensively and systematically as well as a basis for scholars' research. The second chapter is to compare the "Thematic Process" Analysis to several other related methods and emphasize the characteristics of "Thematic Process " Analysis. Let the reader understand and grasp the analysis more deeply. The third Chapter is mainly based on former chapters and point out a historical view objectively of the "Thematic Process" Analysis. Meanwhile, we try to discuss whether this analysis could be used in contemporary work as well as how to apply to traditional works.

Key Words: Rudolf Réti Thematic process Music analysis Music theory

绪 论

鲁道夫·莱蒂（Rudolph Réti，1885—1957）出生于塞尔维亚，是美籍塞尔维亚音乐理论家、钢琴家和作曲家。作为一位音乐会钢琴家，他首演了勋伯格的钢琴作品 Op.11。同时，他也是萨尔茨堡音乐节的创始人（1922）。1930—1938 年，莱蒂成为维也纳报纸《回声》（*Das Echo*）的首席音乐评论员，并在移民美国后成为《音乐文摘》（*Musical Digest*）的一名编辑。莱蒂在 1944—1948 年重点分析了贝多芬的钢琴奏鸣曲，尝试抓住贝多芬作曲的过程。在经过大量的作品分析之后，莱蒂于 1951 年出版了《音乐中主题的过程》（*The thematic process in music*），正式提出了“主题的过程”分析法。[①] 而他对于贝多芬钢琴奏鸣曲的分析也在其去世后的第十年（即 1967 年）被整理出版。

读到这里，也许会有学者提出质疑：莱蒂对于主题的研究方法究竟能否被认为是一种“分析法”？阿尔文·包曼（Alvin Bauman）在其发表的《书评：〈音乐中主题的过程〉》[②] 中表达了对此的否定看法。他认为，莱蒂对主题的讨论尚不足以构成“体系”，因此并不能算是“分析法”。然而，何为“体系”呢？《辞海》中对此的定义是“若干有关事物或某些意识相互联系而构成的一个整体”；那么从音乐层面上说，分析法就应该是一套通过一定数量实践分析的，可以自成说法的具有相对完整性和独立性的理论。那么根据这样的说法，笔者认为，莱蒂所提出的主题分析手法是可以被称为分析法的：一方面，他在《音乐中主题的过程》中已经较为全面地阐述了这个分析的理论内容、分析主旨和希望达到的分析目的；另一方面，莱蒂也列举了大量的案例分析，比如贝多芬《第五交响曲》、舒曼《童年的情景》、莫扎特《G 大调交响曲》、巴赫《大弥撒》等。因此笔者可以认为，虽然莱蒂的“主题的过程”分析理论还不够完善，甚至包括很多有待商榷的地方，但从本质上说，将其称为“分析法”是可行的，因为它已经具备了成为分析法的必须条件。

所以在本论文中，笔者将直接以“主题的过程”分析法称呼莱蒂的分析理论，以表明笔者对此所持的观点。但同时，笔者也会对该分析法的具体内容及其优势和不足进行较为详细和客观的探讨。

---

① 需要申明的是，莱蒂并没有给自己所提出的分析法取名。但由于该分析法主要是通过《音乐中主题的过程》进行说明和提倡，因此为了便于介绍，笔者决定先借用该书名来作为对它的称呼。

② Bauman, Alvin. *Reviewed Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. Journal of the American Musicological Society, 1952(5):139-141.

一、论文选题的缘由与意义

笔者认为，以此为研究课题主要包含了三方面的意义。在理论意义方面，作为音乐学理论的一门基本学科，分析在音乐研究中一直占有着十分重要的地位，而分析方法更是音乐学者们一直关注的话题。20 世纪初，原有的音乐语言和形式规则不再处于稳固的统治地位，人们对于是否还能用传统理论来面对新时期的作品提出了质疑，因此随之而来的是，大量带有个人色彩的理论体系产生了。那么在分析领域中，各种新的方法纷至沓来，而莱蒂提出的“主题的过程”分析法则正是其中之一。这一颇受争议的分析法在学术界一直保有一定的地位——莱蒂虽然还是以分析传统作品为主，但其分析思路在当时是颇具新意的：他以主题在音乐创作中所扮演的角色为切入口，用大量的实例验证了作曲家如何运用主题统一规模庞大的作品，提出主题的结构是支撑一部作品的真正框架。本论文以莱蒂“主题的过程”分析法为研究对象，试图引起学者们对该分析法的关注，同时也尝试对当今分析的理论研究进行进一步充实。

在现实意义方面，作品分析方向的学位论文通常是针对一部作品、一个作曲家，或一种体裁进行研究，而以分析方法作为研究对象的论文则比较少见。所谓“工欲善其事，必先利其器”，分析方法是理解音乐本体的主要工具，其重要性不言而喻。因此，本论文以一种特定的分析方法作为研究对象，不仅希望能为读者介绍一种新的分析方式，带来新的分析思路，而且也希望能对我国在音乐方法论方面的研究略作充实，进自己的绵薄之力。

在应用价值意义方面，虽然莱蒂“主题的过程”分析法已被国外的学者们讨论过，但在我国还少有学者关注。很多学者对该分析方法所提倡的观点和具体内容并不了解，有时甚至还存在某种程度上的误读，其主要原因是，至今尚没有学者对此进行一个较为系统的阐释和评价。因此，本论文试图对莱蒂的分析法进行一次客观的梳理和澄清，一方面可以弥补我国在此方面的不足，另一方面也希望为分析实践提供一定的帮助。

二、研究现状概述

在国外，有关莱蒂“主题的过程”分析法的研究情况可分为两个阶段进行阐述。第一阶段是 1951—1967 年，在这段时间中，英语国家的学者对它的关注较为密切，文献资料主要以评述和专著为主。第二阶段则是在 1990 年之后，从这一时期开始，有越来越多非英语国家的学者开始聚焦莱蒂“主题的过程”分析法，说明该分析法已在全球范围内获得了更多业界学者的注意。

第一阶段的相关资料是以五篇书评和一篇博士论文为代表的。在书评方面，卡罗尔 · C. 普拉特（Carroll C. Pratt）于 1951 年 9 月发表相关书评。[①] 文章首先肯定了莱蒂的主要观点，即在音乐中虽然很多段落表面不同，但内在的核心却是同一的。而且书中对于“多样性的

① Pratt Carroll C.. *Reviewed Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. Notes, 2nd Ser., 1951(8): 699-700.

统一”（unitas multiplex）这个观点也做了很多详细且惊人的分析，无论是业余爱好者还是音乐学者都能从中获益。然而，当中确实有一些分析令人质疑，因为这些结果与现在普遍认可的观点相差太远。此外，作者认为音乐最终的检验应该是聆听而非读谱，而书中很多分析的结果与真实的音乐经验都有所冲突。

同年 10 月，文森特 · 帕西契第（Vincent Persichetti）发表了相关书评。[①] 作者首先对本书的中心内容进行概述，并提出三点不足：（1）对一些分析结果给予了过度的强调；（2）有时会纵容过度分析，特别是对旋律中音符的过度删减会扭曲主题本身的思想；（3）对当代音乐的认知有限，有时会出现错误的观念。但作者同时也提出了两个优点：（1）大部分分析做得较为全面，既能从细节部分入手挖掘分析深度，也不失从整体角度看待作品；（2）肯定书中对于奏鸣曲的曲式建构力量的看法，认为这对作曲家解决此方面问题提供了一定的帮助。

1952 年，阿尔文 · 包曼（Alvin Bauman）在发表的评论中表示对该书持否定态度。[②] 第一，莱蒂对于主题的讨论尚不足以构成“体系”，原因有三：（1）无法对其现象进行理论规范；（2）没有对主题与其他元素之间的关系进行详细说明；（3）对于有些提出的观点没有给予论证。第二，莱蒂设定了判断作品的自我标准，但这个标准是片面的，有时甚至缺乏足够的证据。最后，包曼认为莱蒂并没有解决音乐分析的根本问题，即确定是否有一种普遍的功能原则可以掌握并控制在作曲中被公认存在的那些元素，并且这种原则与那些元素之间是否还有尚未被人们发现或理解的关系。不过《音乐中主题的过程》还是有其用处的，它不仅启发学者去注意主题层面的分析思考，还汇总了大量在将来必然很有用的素材。

尼古拉斯 · 马拉维（Nicholas Maw）在 1961 年 8 月发表了相关书评。[③] 文章首先对本书进行了简单介绍，认为此书的核心内容是解决如何对大规模的音乐作品进行统一这个问题。作者对于莱蒂的一些分析结果无法赞同，因为很多所谓的“发展”和“变形”都是音乐在大小调性体系中写作的直接结果，而莱蒂并没有对此进行考虑。文章最后指出，莱蒂的分析方法比较适用于现代作品，毕竟在调性体系中，和声和调性仍然会占据十分重要的位置。

---

① Persichetti Vincent. *Reviewed Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. The Musical Quarterly, 1951(37):612-613.

② Bauman Alvin. *Reviewed Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. Journal of the American Musicological Society, 1952(5):139-141.

③ Maw Nicholas. *Review Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. The Musical Times, 1961(8):492-493.

同年秋季，艾伦 · 沃克（Alan Walker）表达了对该书的肯定态度。[①] 他首先指出该分析法缺乏关于和声和节奏的思考，随后反驳式地回应了他人对莱蒂的三点评价：（1）莱蒂观测到的内容（即统一之下的对比）是可以通过听觉检验的；（2）作曲家可能并没有意识到主题的内容在音乐创作过程中的运用，但这种“无意义”恰恰对于理论家来说更具意义；（3）逻辑的局限性导致莱蒂的分析方法产生出奇怪的结果，有的学者证明了以莱蒂的方法可以在任何两部作品中建立关系。沃克认为，以这种方式去验证莱蒂才是一种怪异的行为。作者最后指出，本书是当代音乐理论的里程碑，其中最大的成功就在于尚未有人可以在主题认知方面超越莱蒂。

综上所述，理论家们对本书褒贬不一，各具看法，但一致认可莱蒂提出的“大规模的作品中必然有一个不变的内在元素在各乐章之间或各段落之间起连接作用”这个观点。此外，这五篇文章的评论观点基本涵盖了后来的学者们对于莱蒂的看法，颇具代表性。

在专著方面，唐纳德 · M. 史维达（Donald. M. Schwejda）于 1967 年撰写的印第安纳大学博士论文《对莱蒂〈音乐中主题的过程〉分析技巧的观察》[②] 是至今为止唯一一篇对莱蒂的分析方法进行研究的专著，它在对莱蒂的理论进行介绍后，分别从有机统一的思想前提、直觉和美学是否能包含在分析中、视觉分析的优势、主题的变形界限四个方面进行了讨论，他认为，“有机统一”并不会片面地存在于微观分析中，莱蒂的主题的过程只是旋律的有机统一，并不能代替全部的有机统一现象；技术分析和美学分析应该指向不同的分析道路，即使两者有关系，也并非必须要合二为一。不过，他也对莱蒂的“视觉分析”表示了认同，认为如果莱蒂去掉其观点中的美学部分，还是可以被接受的。

1967 年以后，莱蒂“主题的过程”分析法仅在一些论文中被简单提及，似乎这个话题已经过去。但值得注意的是，一批非英语类的相关学术文章相继出现在这个时期之后，它们当中的大部分甚至发表于 1990 年以后。虽然由于语言的障碍笔者无法阅读，但这确实说明了莱蒂“主题的过程”分析法的影响不再仅仅局限于英语国家，而是逐渐被世界范围的学者们关注。

那么在国内，本论题的研究情况尚停留在初级介绍层面，还未出现针对该分析法的专题性研究著作。在学位论文方面，西北师范大学的冶鸿德在 2003 年撰写的硕士学位论文《二十世纪（五种）音乐分析法研究》[③] 中将莱蒂的分析法作为主题—动机分析法的代表进行了一定篇幅的介绍和评论；学术文章方面，上海音乐学院杨燕迪教授于 1995 年 4 月在

---

① Walker Alan. *Review Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. Tempo, New Ser., 1961(59):32-34.

② Schwejda Donald Martin. *An Investigation of the analytical Techniques used by Rudolph Reti in the thematic Process in Music*[D]. Indiana University, 1967.

③ 冶鸿德 . 二十世纪（五种）音乐分析法研究 [D]. 西北师范大学 ,2003.

《音乐艺术》上发表了文章《二十世纪西方音乐分析理论评述（四）》[①]，对将莱蒂的分析法进行了大致的介绍和评论。第二年，中央音乐学院姚恒璐教授也发表了文章《莱蒂对贝多芬的〈悲怆奏鸣曲〉所作的主题—动机分析》[②]，简明地介绍了莱蒂对于这部奏鸣曲的主题分析；教课书方面，姚恒璐教授的《现代音乐分析方法教程》[③]中的一节概要地介绍了莱蒂“主题的过程”分析法。总的来说，这些文献都对莱蒂的分析方法进行了大致的介绍和简单的评价，但都未对它的理论进行系统性地梳理，也未对该方法在当代音乐分析中可能具备的意义进行探讨。

三、本专题的研究思路与方法

由于在国内还没有学者对本论题进行系统性的研究，而1967年以后也没有看到英语国家的学者对此再进行进一步的探讨，所以本论文一方面试图填补国内在该方面的研究不足，另一方面也希望能站在今天的角度对莱蒂“主题的过程”分析法进行理性的价值界定，并试图以此反思现今的分析方法。

基于以上两点，本论文的具体研究内容将集中于三方面，这也是本文的三章主要内容：

（1）对莱蒂“主题的过程”分析法形成的历史背景和具体内容进行系统的阐述，使读者形成一个较为全面而直观的认识。

（2）通过梳理前辈学者对莱蒂“主题的过程”分析法的评价，对莱蒂的观点进行有价值的挖掘，并给予尽可能客观的评定。

（3）以当今音乐创作思维的状况为背景，对莱蒂“主题的过程”分析法进行具有实际意义的思考，包括可否将其借用至现今的作品分析中，如何借用，是否需要进一步的改进等问题，并尝试以实例分析论证笔者的观点。

第一章 “主题的过程”分析法之学理剖析

所谓“学理”，是指“科学上的原理或法则”。[④]因此，本章的主要内容是对“主题的过程”分析法在理论原理和实践方法层面上的梳理归纳，具体包括莱蒂对相关术语和基本

① 杨燕迪 . 二十世纪西方音乐分析理论评述之四 [J]. 上海音乐学院学报 ,1995(4):53-61.

② 姚恒璐 . 莱蒂对贝多芬的《悲怆奏鸣曲》所作的主题—动机分析 [J]. 音乐探索 ,1996(4).

③ 姚恒璐 . 现代音乐分析方法教程 [M]. 湖南 : 湖南文艺出版社 ,2003.

④ 参见中国百科网之汉语词典 http://www.chinabaike.com/dir/cd/X/426431.html.

观点的阐述、“主题的过程”分析法的分析步骤总结，以及莱蒂对“主题”元素和其他元素之间关系的看法介绍，其主旨是通过笔者对莱蒂相关学术理论的阐述，使读者能对该分析法有一个全面、系统的认识，并为笔者后面的研究提供一个学理基础。

第一节　相关术语和主要观点

可以说，任何一种分析法都是建立在提出者自身理论思考的基础上的。因此，为了更全面地了解“主题的过程”分析法，笔者需要先对莱蒂的相关理念进行介绍。

一、主题的结构（the thematic structure）

说到“主题的结构”，通常会使人联想到主题本身的形态，如它的长度（由多少小节组成）、内部构造（乐句还是乐段）等。但莱蒂的界定并非如此，他站在了一个更高的层面对其进行定义，即认为：

“主题的结构”作为理解音乐的一个基本的，甚至可能是最关键的元素，在当今的理论体系中被忽略已久……这种对主题观察的缺乏深深影响到了学者们解决音乐中技巧和艺术方面问题的方式方法……因为真正的创作过程正是以主题的构思、成形和建构为中心的……因此，一旦学者们可以成功地在最深层的主题机制中领会音乐，那么音乐中结构和美学方面的戏剧性内容就会显得无比清晰。①

从这段文字可以看出，莱蒂所谓的“主题的结构”是指主题形态在整首音乐的发展过程中所起的骨干支撑作用，是对主题建构功能的强调。换句话说，通过对主题的过程的观察，分析者们可以探寻到一部音乐作品所具备的真正结构框架。“主题的结构”是莱蒂所有就主题方面思考的基本核心，他的理论目标所指正是要证明主题结构的存在并强调它在音乐中的核心地位。

在《音乐中主题的过程》中，莱蒂对“主题的结构”的探讨分为以下几个层次：

（一）关于主题的同一性

莱蒂指出，“主题的同一性”不仅存在于各个乐章之间，甚至还出现在一个乐章的各个主题之间。根据对其理论的研读可看出，这里的“同一性”是指在一部音乐作品中，主题之间虽然表面形态完全不同，甚至具有戏剧般的对比性，但从本质上说，这些主题是相同的。也就是说，一部音乐作品随后的所有主题都来源于第一个主题，它们皆是第一主题的延伸。这是莱蒂相关理论中最著名的观点之一，同时也是其分析法中第一个操作步骤，即证明作品的各个主题之间存在同一性。

---

① Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:3. 这段文字写于《音乐中主题的过程》前言的开始部分，莱蒂在这里说明了当今理论界对“主题结构”的观察有所忽视的现状，以及他为何着力于主题研究的根本原因。

（二）关于主题变化的技法和历史发展

这一层的讨论是对上一层讨论的进一步支持。莱蒂对音乐创作中主题建构的手法进行观测，从技法上和历史发展上进行了梳理归纳：技法上，莱蒂将结构成形（即主题的变化）的手法划分为四个层面，并着重介绍了当中“变形”的运用方式[①]；历史上，通过归纳各个时期伟大作曲家在主题建构手法上的特征，莱蒂整理出主题的技巧在历史上的演进发展，从而进一步证明了“主题之间的同一性”这个观念在历史上是一直都被作曲家熟知的，绝非他个人提出。

（三）关于主题的建构功能

莱蒂认为，主题的建构功能具体可表现为两方面：从音乐的形式上说，主题的结构就是支撑作品的核心结构，是整个音乐发展的基本骨架；从音乐的内容上说，主题的过程表现了音乐戏剧性发展的过程。如果说整首音乐是一个剧本，那么每一次的主题变形就像是剧中主人公遭遇的事件，在克服一系列命运安排的劫难之后，主人公最终到达终点，获得了胜利。因此，为了验证上述观点，莱蒂设计对作品中主题的过程进行描绘，这种描绘必须将主题的变形和音乐戏剧性的发展过程结合在一起。在其具体的分析步骤中，这一层的操作应该位于第一层（即证明主题之间的同一性）之后。[②]此外，莱蒂还将主题与音乐中其他的结构要素进行比对，以此进一步巩固证明主题的原则才是统领整部音乐发展的基本骨架这个结论。

（四）关于学科的建设

莱蒂在论著中分析了当代缺乏主题建构认知的原因，以此呼吁学者们对此进行重视。甚至提出建立“主题的结构”这门学科，其专著《音乐中主题的过程》可以作为这门学科的第一份纲领。

从上述内容可以看出，莱蒂所有相关的分析实践和随后一系列的观点陈述都是围绕着“主题的结构”进行展开。从证明主题结构的存在到归纳其存在的方式和意义，再到呼吁学科建设，莱蒂的思考层层深入，是具备了逻辑性和系统性的思维方式。可以说，“主题的结构”是莱蒂相关理论的核心内容，也是我们学习和掌握“主题的过程”分析法的先决思想。

二、动机（motif）

莱蒂对“动机”的定义包含两个层面。狭义上，“音乐中的动机可以是来自主题的任何一种元素，如一个旋律短句或片断，甚至只是一个节奏的或具有动力性的运动模式。通过持续的重复和变化贯穿于一部作品或一个段落中”[③]；广义上，莱蒂认为“动机所担任的

① 具体内容将在本章的第二节进行详细阐述。

② “作曲技巧可以用于表达美学内容”是莱蒂最重要的观点之一，笔者会在下文中进行详细介绍。

③ Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:11.

角色类似于在其他艺术种类中它所担任的角色。”[①] 即动机是艺术家进行创造的最初目的，是作品产生的先决条件。它是作品整体构思的开始，是对创作思想的一种强调。

为了对动机的概念有一个更深入的了解，让我们看看一些与莱蒂的专著同期的音乐辞典中对“动机”的相关描述：

《牛津音乐辞典》(*The Oxford Companion to Music*, 1947) 认为，“动机是一个清楚的、独立的最小旋律或节奏单位，至少由两个音符构成。经过严密的检查发现，几乎所有的音乐都是由动机形态发展而来。它们在不同的音高上重复，并可能伴有不同的音程，但学者会认可这些是相同的动机”。[②]

《哈佛音乐辞典》(*Harvard Dictionary of Music*, 1947) 认为，“动机是音乐主题中一个清晰、独立的片断。如果具备足够的特征，这个片断可以最少由两个音符构成……通过对动机的高度展开运用……作曲家赋予其作品独一无二的逻辑连贯性和组织的良好推动性”。[③]

通过比较，笔者认为莱蒂与上述两者最大的不同在于将动机的概念区分成狭义（具象）和广义（抽象）两个层面。狭义上，三种说明一致认可动机作为音乐中的一个基本素材通过重复和变化的手法持续贯穿于一部作品中，形成了音乐发展中的高度内在逻辑性；而广义上，莱蒂强调了动机作为最初的创作意图和音乐成形的灵感起源，是对动机宏观意义上的描述，这是两部辞典均没有进行论述的内容。

三、主题（theme）

莱蒂从两个角度对“主题”进行定义。从其功能来看，“主题是一个比动机更加完整的乐段或段落。在作品的发展过程中，主题作为一个特定的主题元素具备‘动机的（motivic）’功能”；[④] 从其地位来看，“主题是一个清晰的、极具个性的音乐表达，在旋律、节奏等各种方面都凸显于其他段落。通过作品的发展，对于主题的理解或至少是特定的回忆会更加稳固清晰地盘踞在听众的脑海中。因此，主题在这里承担了主导性的角色。”[⑤]

1947 年版的牛津和哈佛音乐辞典对于“主题 (theme)”的定义都十分含糊，仅仅是“基本上等同于 subject”。相比之下，莱蒂对主题的外形、功能和在作品中的地位都进行了一番界定，显然要明确、详细得多。那么，较之于现在，当“主题 (theme)”的定义已经得到独立说明时，莱蒂的定义又有什么独特之处呢？

新哈佛音乐辞典（New Harvard Dictionary of Music，1986）对此的界定是：“主题是

---

① Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:11-12.

② Scholes Percy A.. *The Oxford Companion to Music*[M]. Oxford University Press, 1947:596.

③ Apel Willi. *Harvard Dictionary of Music*[M]. Harvard University Press, 1947:462.

④ Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:12.

⑤ Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:110.

一种形成了一部作品或作品中某一主要部分的根基或起点的乐思，通常是指一段旋律。”①

新格罗夫辞典（*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*，1980）对此的界定是：“一部作品或作品的一部分中最根本的音乐素材。通常拥有一段具有特点的旋律，主题有时可以作为一个完整的音乐表达独立于所属作品。”②

显然，莱蒂比上述两部辞典多了对主题功能方面的界定。他认为，对于一部音乐的发展过程来说，主题作为一种具有独立性的、特有的素材，以重复和变化的方式将音乐中每个部分有机地联系在一起，并以主题自身的发展推动了整首音乐的发展，具有建构音乐的作用。此外，从主题的长度上来看，莱蒂对此是有一定要求的，他认为主题要比动机更加完整，属于乐段或段落的篇幅范围。但两部辞典仅表明通常是一段旋律，并没有对此进行明确的界定。

由于该分析法的切入角度是主题，因此莱蒂对“动机”和“主题”的界定自然会与传统理论有所不同。通过上述的对比可以发现，这种不同主要体现在两个术语的功能方面。即增加了对“动机”的广义界定，并赋予了“主题”有机的连接功能和高度的发展功能。

四、结构成形的程度（degrees of structural formation）③

正如前文所述，莱蒂认为一部音乐作品的基本骨架是以主题的变化建构而成，也就是说，音乐结构的成形方式就是主题的变化方式。因此，所谓“结构成形的程度”其实就是指主题变化的程度。他将此分为四个层面：

1. 模仿（imitation）：完全重复主题，如直接重复，运用倒影和逆行
2. 变奏（varying）：以一种细微的、可辨认的方式改变主题
3. 变形（transformation）：尽管保留了最初的主旨，但本质上说是创造了新主题
4. 间接关系（indirect affinity）：通过显示出的特征使独立的主题之间产生一种联系④

显然，莱蒂提出上述内容的根本目的在于对主题建构音乐的方式，即主题之间从明确到晦涩这种由浅入深的关系予以梳理，以此巩固支撑“主题之间具有同一性”这个观点。在这四种程度中，模仿和变奏两种技法突出强调了主题表面的同一性，使主题之间的联系很容易就被识别出；而变形和间接关系则使这种同一性被隐藏，主题之间的本质同一需要

---

① Randel Don Michael. *New Harvard Dictionary of Music*[M]. Harvard University Press, 1986:844.

② William Darbkin, “Theme”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[M].Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001:352.

③ 单纯从标题含义上看，“degree”可翻译为“等级”“程度”。乍看之下，读者也许会认为选择“等级”似乎更为通顺，笔者最初也是持这样的观点。但通过下文对具体内容的阐述，笔者发现，莱蒂描述的是主题之间的关系从完全相同到完全不同的一个渐变过程（虽然莱蒂指出这两种极端的关系模式只存在于理论中），其中每个层面之间的关系是平等的，并不存在越来越好，或越来越高级的意思。而笔者认为，“等级”的含义中是包含这种好坏、高低之分的含义的。因此，虽然选择“程度”读起来比较拗口，但相比之下，更能接近莱蒂的原意。

④ Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:240.

通过进一步的分析才能得到证明。由于莱蒂对前两种程度的理解与传统理论基本相同，在这里笔者便不再加以赘述，而是主要对后两种程度进行介绍。

（一）关于“变形”的进一步阐述

莱蒂认为，主题的变形是一种“使得新主题与最初的主题看似完全不同，但本质上确实是来源于此”[①] 的技法。就术语本身的定义而言，它与当今传统的理论界定是基本相同的，但对于这种技巧得到广泛运用的时间和它在创作技法中的地位就与传统的界定完全不同了。莱蒂认为，“主题的变形”在古典和浪漫主义时期就得到了广泛运用，将这种手法运用得最为典型和集中的代表作曲家是贝多芬；而在《新哈佛音乐辞典》中，“主题的变形”被认为在 19 世纪末才得到了广泛运用，代表例子是柏辽兹《幻想交响曲》中“固定乐思”的变换出现。[②] 而从变形的地位来说，莱蒂更是将它奉为古典和浪漫主义时期最重要的结构技法。只有通过它，主题在作品的发展过程中才能真正做到既以各种不同的外形呈现，又以相同的核心统一整部作品。

莱蒂还尝试对变形的各种类型进行归纳：[③]

1. 倒影，逆行，音符交换 (interversion)[④]
2. 节奏、速度、重音的变化
3. 主题形态的收缩和扩充——主要针对的是主题的局部进行的变形
4. 主题的部分割裂
5. 主题轮廓的观念（The Conception of a Thematic Contour）
6. 主题浓缩——主要针对的是整个主题的一个压缩处理，反之则是扩张处理
7. 和声的变化
8. 相同的音高和变化的临时变音记号 [⑤]

---

① Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:57.

② Randel Don Michael. *New Harvard Dictionary of Music*[M]. Harvard University Press, 1986:866.

③ 莱蒂对此补充说明了两点：第一，这些归纳的方法在实际运用中并不会像教科书的定义那样严格，作曲家并非简单地把它们运用到主题创作中，而是根据自己的创作需求灵活运用；第二，这些归纳并没有把所有主题变形的方法都包括在内，莱蒂也认为完全归纳是不可能的。他只是希望能通过增添更多具有特性的范例来加强读者对主题原则的理解。

④ 读者立刻会产生疑问，为什么主题变形的手法中再一次包含了倒影和逆行。莱蒂对此的解释是，这里的倒影和逆行其实是指在严格执行这两种技法的基础上再进行一定的变化，这样产生出的变体就达到了所谓“变形”的效果，需要通过分析才能证明本质的同一，而不是一眼即可识别出。此外，“音符交换”是莱蒂发明的新术语，指将主题中的音符进行交换从而产生出一个新主题的方法，如 ABCE 可以交换为 BAEC 或 CEBA。但笔者需要指出，这种方法本身并非莱蒂首创，比如在勋伯格的《作曲基本原理》（写于 1937—1948 年）中，这种方法就被作为动机变奏的手法之一来进行介绍。因此，莱蒂只是对这种方法进行了术语冠名。（阿诺德 • 勋伯格 . 作曲基本原理 [M]. 吴佩华 , 译 . 上海 : 上海文艺出版社 ,1984:17).

⑤ 莱蒂对每一种类型都进行了举例说明。参见 Réti Rudolph. The thematic process in music[M].New York: The Macmillan Company, 1951:68-105.

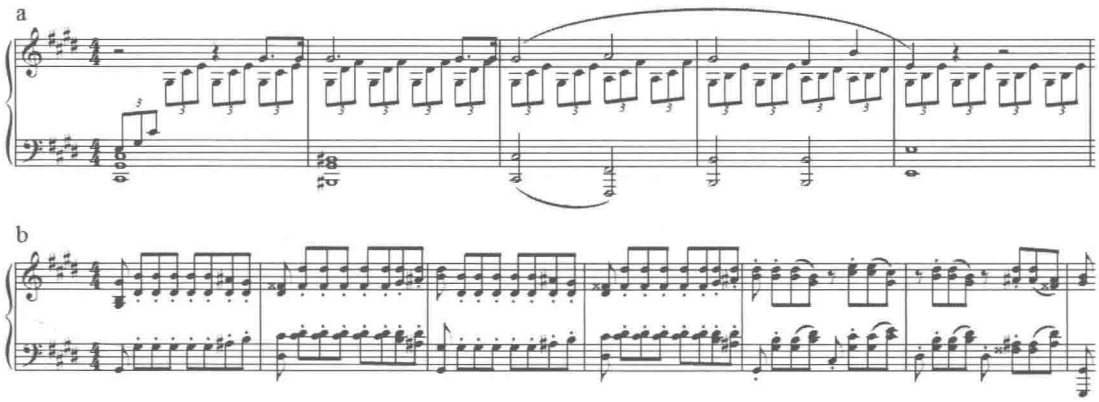
上述内容中，大部分类型在传统作曲理论中都会被介绍到，在作品分析中也经常能看到，笔者在这里不再加以阐述，仅对类型“主题轮廓的观念”进行补充说明。

从名称来看，“主题轮廓的观念”并不像其他类型的名称那样体现了一种技法，它其实宣扬的是一种思维方式，即只要两个主题的轮廓相同，那么这两个主题的本质就是同一的。莱蒂将它包含在这些技法类型中，一方面强调这是一种变形的方法，另一方面也是为了宣传这种观念，毕竟它并没有像其他的类型那样一直得到传统理论的认可。

莱蒂对这种观念的具体实施描述为：“尽管两个主题具体的发展过程完全不同，但通过将旋律中的一些核心音符进行连接，就会发现一个主题的旋律线在另一个主题的旋律线中得到表达。”① 从这里可以看出，莱蒂所谓“主题的轮廓”其实是指连接主题中的一些骨干音符从而形成的基本旋律线，而不是我们通常意义上所说的形态“轮廓”。②

比如在莱蒂对贝多芬钢琴奏鸣曲 Op.27, No.2（即《月光》奏鸣曲）中最终章和柔板的主题做的对比：

谱例：1—1—1

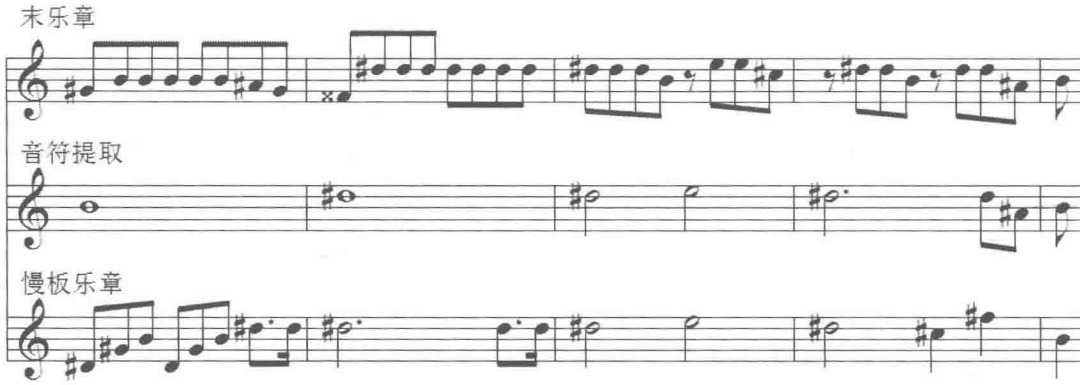


a 显示的是“月光”奏鸣曲第一乐章呈示部的主部主题，b 显示的是末乐章呈示部的副部主题。乍看之下两个主题之间似乎没有任何的内在联系，但正如下例所示，莱蒂将慢板乐章的主题音高向下平移四度，随后以音符提取的方式在两个主题之间构建了一条完整的基本旋律轮廓：

① Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:93.

② “轮廓”在《辞海》中的定义为:（1）亦作“轮郭”。边缘；物体的外围或图形的外框。（2）在绘画或素描中界定一个形体周围的边缘线。区划一个物体与另一物体的界限关系。它又是一个物象大体的形，体现该物象的概貌，一定程度上显示其构造感和量感（夏征农主编 . 辞海 [M]. 第三卷 . 上海 : 上海辞书出版社 ,1999:3621. ）。从这段描述中可以看出，“轮廓”并非仅仅是一个简单的线条，它担任着勾勒出物体大致外形的任务。因此，评判两个线条的轮廓是否相同，首先要观察线条发展的方向是否相同（最少是基本相同），其次是考量局部波段在横向上和纵向上所占的比例是否相同（或基本相同）。如果满足这两个条件，那么两个线条的轮廓基本可以认为是一样的。

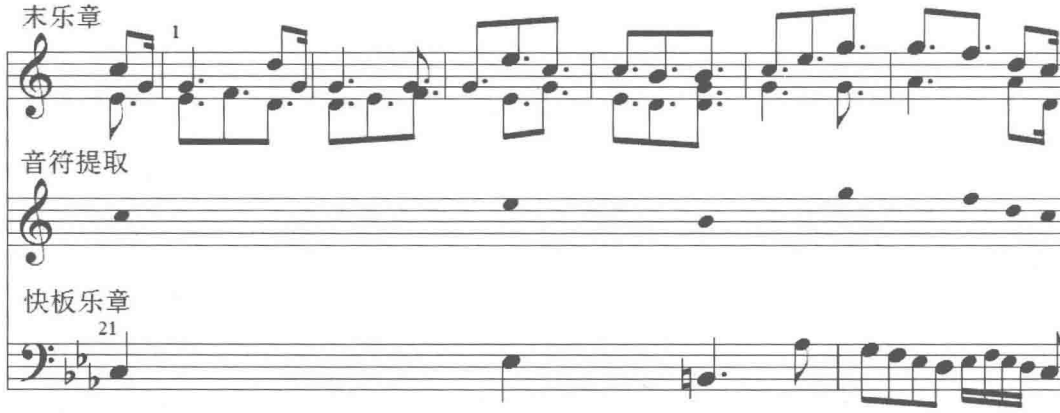
谱例：1—1—2



通过架构一个中间桥梁，莱蒂使两个性格、特质完全不同的主题之间存在的同一性变得十分明显。在这个例子中，莱蒂先统一了两个主题的调性，找出两个主题包含的核心音符进行对比，从而证实了两个主题的关系。但值得注意的是，在倒数第二小节中，主题的轮廓呈现出短暂的倒影现象，莱蒂并未多加解释。

再如贝多芬最后一部钢琴奏鸣曲 Op.111 中两个乐章间的主题比较：

谱例：1—1—3



与“月光”奏鸣曲中的主题对比一样，莱蒂以旋律的基本轮廓比照末乐章和快板乐章的主题，从而得出两个主题呈同一关系的结论。但与“月光”相比，它是一个更为典型的例子，因为在两个主题中提取的核心音符完全相同，只是音符出现的位置不如“月光”规整。

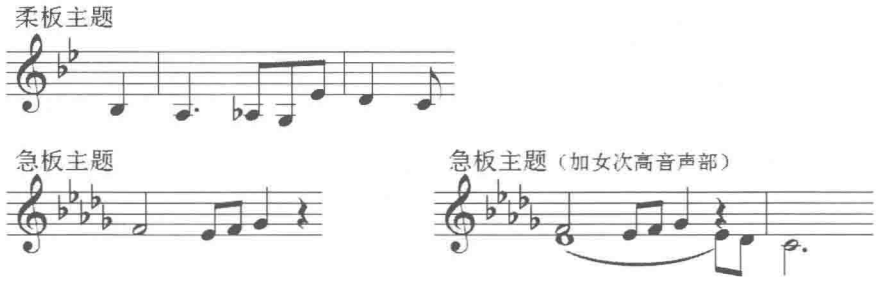
从上述两个例子确实可以看出，“主题的轮廓”基本上就是指核心音符的连接。但需要注意的是，在不同音符的情况下，如果特征音程相同，那么莱蒂同样认为轮廓是相同的

（如“月光”奏鸣曲的例子显示）。笔者因此延伸出，轮廓之间的比较并非只能是原型之间的比较，它可以容忍局部的变化，比如倒影、移位、增减音符等，但这些变化必须是细微的，具有明确的可辨识性。

（二）关于“间接关系”的进一步阐述

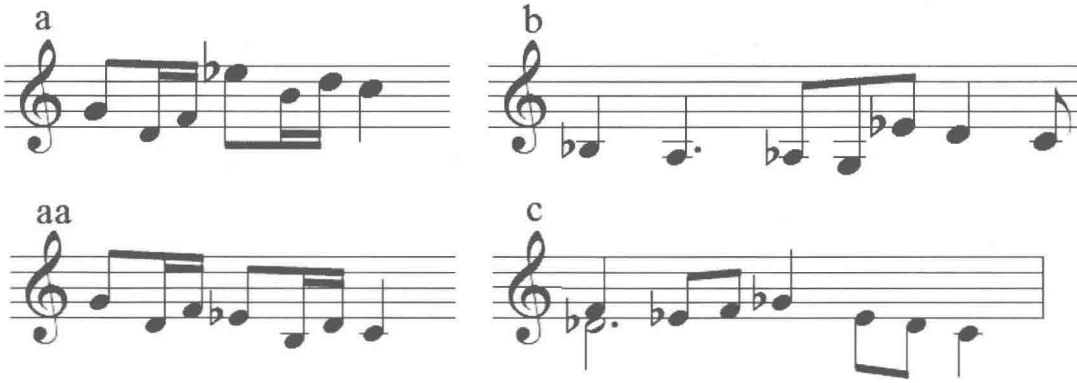
与前三种程度的名称不同，“间接关系”并不是传统术语，而是莱蒂提出的关于主题变化的新名词，它具有狭义和广义两种解释。广义上，间接关系包含了所有比通常主题变形更为模糊的变形。狭义上，它指两个无法找出直接关系的主题通过第三方主题间接地产生了关系（笔者认为有些类似于社会学中的“远房亲戚”）。莱蒂在书中列举了贝多芬四重奏 Op.130 中第一乐章（柔板）主题的 1—2 小节和第二乐章（急板）主题的 1—2 小节的形态对比：

谱例：1—1—4



莱蒂认为，单纯从旋律声部来看，这两个主题确实毫无关联。但如果将急板主题的次女高声部与旋律声部相结合，那么只要通过一个媒介，两个主题的关系就出现了。这个媒介就是紧随快板乐章主题之后的第 8 小节低声部（为便于观察这里以高音谱号表示，见下例 a 或 aa）。莱蒂将两个主题的开始部分分别与该小节进行对比，b 显示的是慢板主题，c 显示的是急板主题。

谱例：1—1—5



通过粗体音符的挑选，莱蒂尝试在三个片断中建立联系，从而证明两个完全没有共同点的主题形态是同一个建构整体有机组织的一部分。①

五、主题的解决（thematic resolution）

“主题的解决”是莱蒂提出的一个新概念。它是一类特殊的主题变形，意指“一种通过变形主题乐思，使其呈现并象征作品整体结构的解决和戏剧性内容的解决的结果。在获得这个结果的过程中，主题的表述会越发激烈，越发戏剧化，直到最终形成决定性的结局。而情绪的表达和结构也是融为一体，无法分割彼此单独进行解释。”②

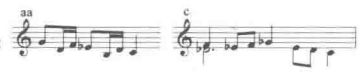
笔者认为，这个术语产生的重要前提是，莱蒂认为一部作品中的主题发展确实能为理解音乐戏剧性内容提供一个切实的技术基础。即音乐的内容发展过程可以准确、同步地与音乐的形式发展过程结合在一起，③而读者能对此观察得最为清楚、直接的就是通过“主题”这个视角。理论上说，“主题的解决”就是作品中主题的最后一次变形，但在实际分析中，学者对它的阐释决不能仅仅局限于最后一次变形，而必须要关注以下两个方面：

（1）“主题的解决”的特殊性绝不在于变形方法的特殊，而是在于它还包含了作品戏剧性内容的解决。因此，当阐述一个作品的“主题的解决”时，必须要将作品最终表达的情感和创作技巧共同纳入到描述的范围中，两者缺一不可。

（2）对“主题的解决”的理解必须要以之前整部音乐的发展作为参照。众所周知，任何音乐的结束必然都需要经过陈述、发展、高潮，最终才能达到结局，过程中任何一个细节的改变都可能会造就结局的改变。因此，在阐述“主题的解决”之前，分析者必须对音乐的过程，即主题的变形和音乐戏剧性内容的过程进行描述。虽然这会使得分析的篇幅冗长，但莱蒂认为只有通过对音乐过程的描述，才能使读者更容易理解最终的“解决”。这同时也可以成为验证“主题的解决”的方式。

---

① 也许有读者会质疑谱例1—1—5中aa与c的比照。笔者认为，除了莱蒂确实认可这里每一个音符都可以进行对照这个情况外，这里或许还存在粗体音符没有被显示出来的这个问题。事实上笔者更倾向于后者，因为参照a与b的对照，aa中的Bb绝不应该属于粗体音符。鉴于上述推断，笔者尝试对aa与c中的共同音符进行挑选，以便读者的理解：



经过音符筛选之后，我们看出这里的变形运用了加入临时变音记号和音符交换的手法，两个片断的同一性得到证实。

② Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:137.

③ 笔者认为在这里需要介绍一下相关背景。“主题的解决”在莱蒂的两本专著《贝多芬奏鸣曲中的主题模式》(Réti Rudolph. *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*[M]. New York: The Macmillan Company, 1967.) 和《音乐中主题的过程》中都有所提及。虽然相关概念的界定几乎相同，但在莱蒂实际的分析操作中则有天壤之别。在前一本书中，莱蒂对音乐作品的戏剧性内容描述仅仅是一笔带过，笔墨明显偏重于形式分析；但在后一本书中，正如将在下文看到的，几乎每一阶段的谱面分析都会加入相关音乐内容的描述。这一方面可以解释为两本书的写作重心有所不同，另一方面也可以表现出莱蒂在分析思考中的一个成长过程。

显然，莱蒂之所以将这一内容称为主题研究的真正课题，是因为它使得主题在一部音乐的发展过程中变成了最重要的观察视角。但显然，这一内容必定会引发无数的争议，比如，音乐的戏剧性内容真的可以通过明确的作曲技巧得到表达么？判定“主题的解决”以及主题发展过程的标准又是什么？由于这些问题已经超越了分析学而涉及美学，因此在本论文中笔者并不会进行过多篇幅的论述。但不可否认，莱蒂的研究是一个有趣的尝试，至于莱蒂如何在音乐中探寻主题的解决，笔者在下文中会进行实例介绍。

第二节　具体分析步骤

尽管莱蒂并没有对自己的分析步骤进行过理论上的归纳总结，但在对他的专著进行研读之后，笔者认为莱蒂的分析手法还是有其逻辑步骤的。因此，本节尝试对“主题的过程”分析法的实际操作进行梳理介绍。但进行主要内容之前，通过对该分析法基本内容的了解，并结合《音乐中主题的过程》中的具体实例分析和亲身实践，笔者对莱蒂的分析前提先进行一个简要的归纳：

（1）认真聆听作品，以提升对作品的感性认识，这对验证主题的解决有很好的帮助；

（2）对作曲家本人的整体创作风格和作品的写作意图进行细致了解，这同样有助于验证主题的解决；

（3）对乐谱的版本进行挑选，最好为原版，因为作曲家有时会故意运用一些小符号（如力度记号、延长记号等）对具有建构作用的音符进行标注，这为分析者理解作品的结构提供了一条便捷的途径。

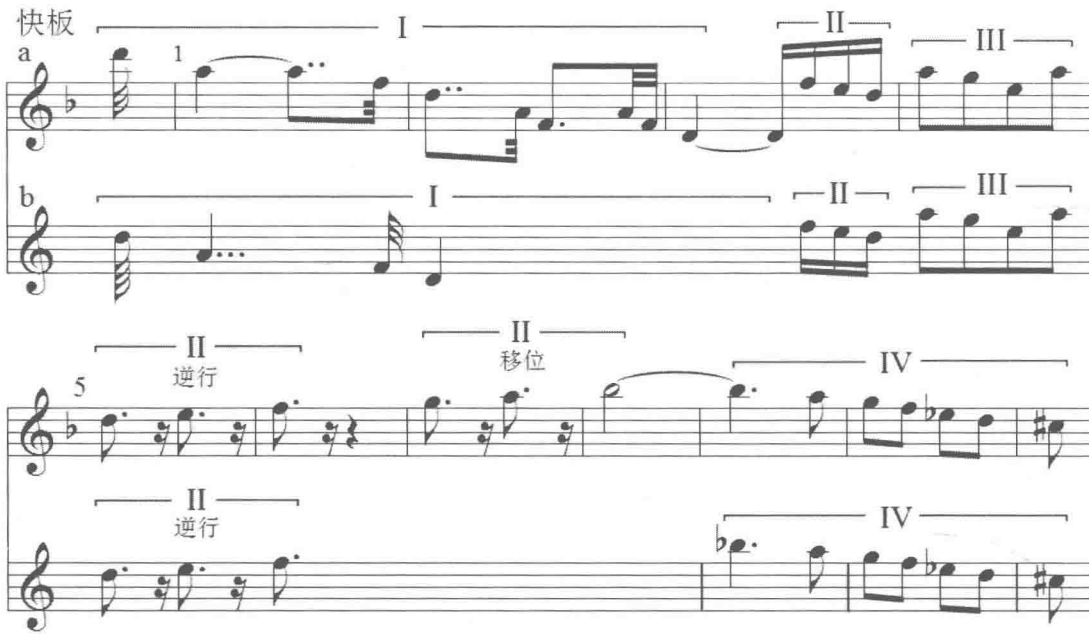
当然，上述内容可以说应该是任何分析的前提，只是根据莱蒂具体的操作程序被赋予了新的目的。

一、主题的划分

即将不同乐章的主题以及一个乐章中的不同主题进行比较，挖掘出能够证明这些形态之间存在同一关系的核心内容，并将其带入作品的整个发展过程中进行验证。确认无误后，对第一乐章的第一主题进行划分。

以莱蒂对贝多芬《第九交响曲》快板主部主题的动机划分为例：

谱例：1—2—1



上例分为 a、b 两行。a 显示的是快板主部主题的旋律线，b 显示的是莱蒂根据主题细部形态的不同分割成的四个基本动机，这些动机基本是由主题的表面直接分割而来，只是略有调整。

动机Ⅰ：乐谱中相对应部分的缩减形式。音域上有所调整，将音高限定在一个八度范围内；

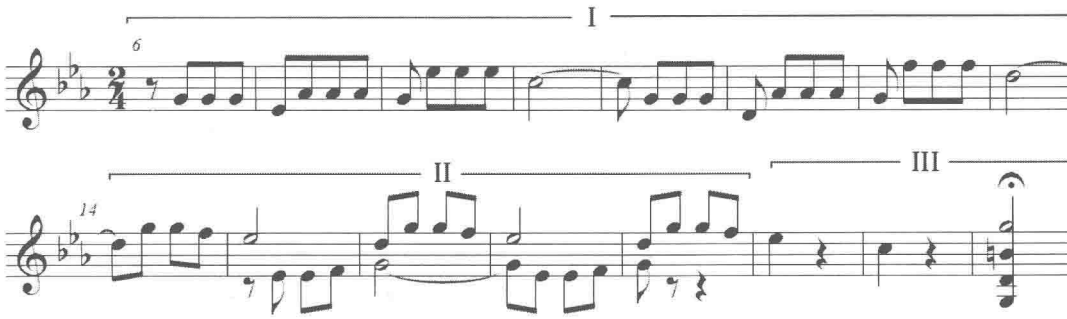
动机Ⅱ：在主题中出现了三次，后两次皆以逆行的方式紧随动机Ⅲ之后，且末音与动机Ⅳ的头音重叠；

动机Ⅲ：形态本身是一个双辅助音的结构。在传统理论中，这仅仅是一个围绕 A 的装饰手法，并不会将其看作是结构核心的重要内容，但在这里莱蒂却把它提升为一个单独的动机；

动机Ⅳ：减七度范围内的一个级进下行。

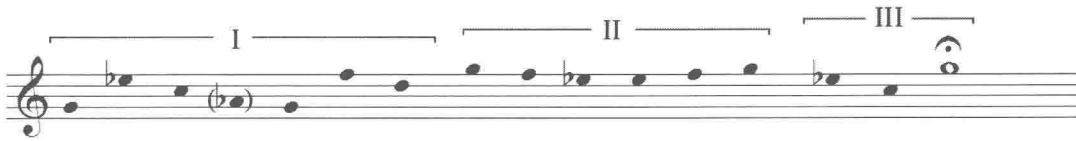
就上例而言，莱蒂对主题的划分与传统的动机划分比较类似。但通过莱蒂对贝多芬《第五交响曲》快板主部主题的划分，我们会看到一个明显的不同。如下：

谱例：1—2—2



莱蒂并没有对主题进行直接的动机标注，而是先将主题分割成三个部分。

谱例：1—2—3



通过提取每一个部分的核心音高，三组完全不含节奏的骨干音符形成了，莱蒂将其称为“片断”。

片断Ⅰ：来自主题中第一乐句的基本轮廓。两个拱形线条皆始于G，第一次上行为六度，第二次上行为七度；[①]

片断Ⅱ：由一对先级进下行再上行的三度音程组成。值得注意的是，这个片断的音符并非都来自一个声部，而是结合了女高声部和女次高声部形成的；

片断Ⅲ：最后三小节最高音的完全重复。

我们看到，在对上述主题进行分析的过程中，莱蒂并没有采取动机划分的方式，而是筛选出当中的核心音符，以此作为随后分析的基本素材。

通过这两个例子可以看出，莱蒂对主题的划分显然比传统的主题—动机划分更加得自由和灵活，因为他并不仅仅局限于从主题到动机这个程序，也非局限于只是旋律声部的划分，而是以主题自身的发展为主要观测对象，灵活判断主题的划分方式。事实上，除以上两种方式外，莱蒂还有将几个完整主题直接进行轮廓比对（如《梯尔的恶作剧》），以及仅用音程进行判断（如瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》）的例子。这些都显示出莱蒂首先要以主题自身的结构作为切入口进行观测的本质，也正是“主题的过程”分析法与其他的

① 片断Ⅰ中显示了一个并没有出现在音乐中的音符Ab（谱例中用括号标注）。根据莱蒂随后的分析可以看出，这个音符其实出现在第二乐章行板的第一主题中。在该主题中，作曲家以Ab代替G成为了片断Ⅰ中的核心音符。

动机分析法在实践中首要的区别之一。至于对核心内容的确认，即如何对最初的主题进行划分，就必须要以在音乐随后的发展中它是否被运用，又如何被运用为验证，绝非单纯、随意地划分主题。

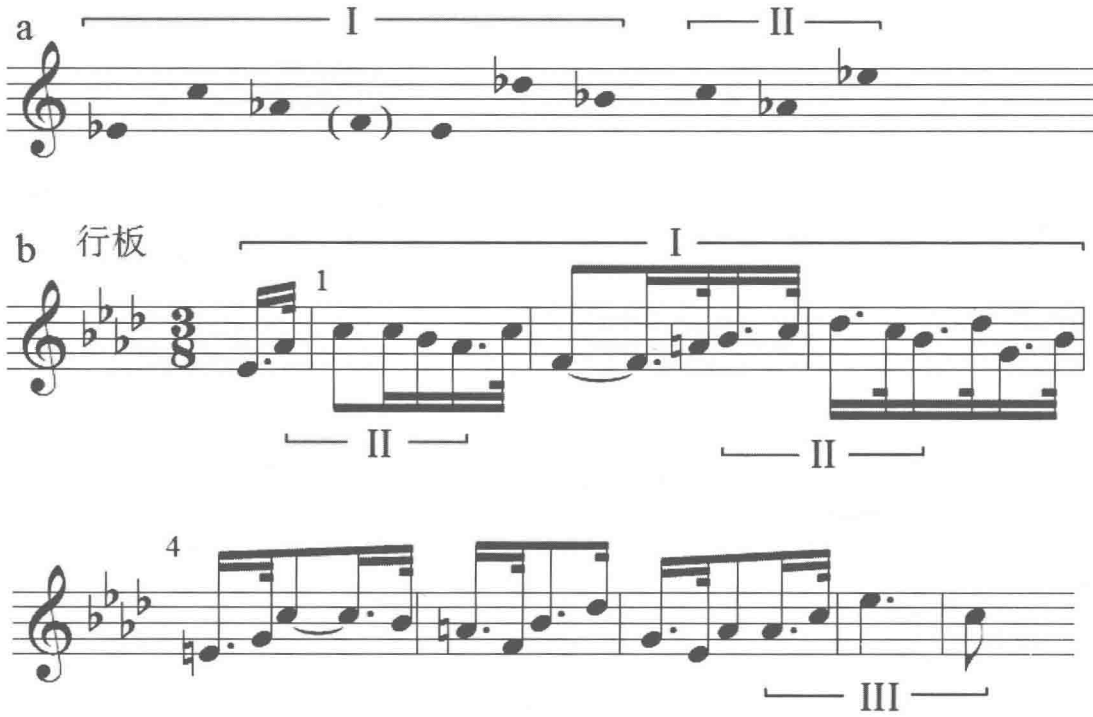
二、主题的变形

即根据第一步骤中的划分结果，对音乐中各个主题之间如何变形进行剖析，从而展示主题之间的同一性关系。需要提醒的是，不仅要注意旋律声部，低声部和中声部的建构也同样重要。

在实际分析中，对“主题的同一性”的观察，即观测主题的变形其实应该位于第一步骤中。它甚至应该是整个分析过程的第一步，分析者必须要先找出“同一性”，发觉作曲家的变形手法，才能再对第一主题进行划分。但在分析文章中，程序就被颠倒了，因为对于读者来说，从最基础的划分到所有主题之间的对照才是一个由小渐大的顺序。

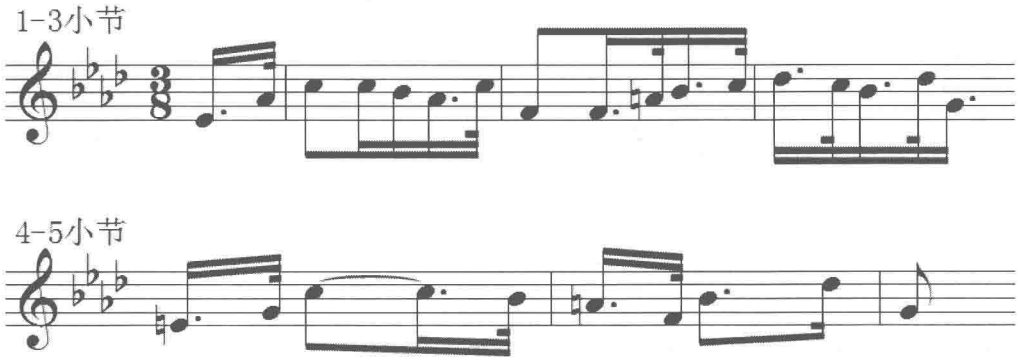
我们仍然以莱蒂对贝多芬《第五交响曲》的主题分析为例。上一节介绍了莱蒂对第一乐章中主部主题的划分，从中提取出三个核心片段。下例显示的是莱蒂如何运用这三个片断（见谱例 1—2—3）论证第二乐章（活泼的行板）主题（b）与第一乐章（快板）主题（见谱例 1—2—2）是呈同一关系的。由于第二乐章的调性从第一乐章的 C 小调转入 Ab 大调，因此莱蒂先将片断Ⅰ和片断Ⅱ进行移位（a）：

谱例：1—2—4



很明显，第二乐章主题的开始和结束清晰地反映出第一乐章的片断Ⅰ和片断Ⅱ。片断Ⅱ是最初形态的逆行倒影，这无须再做进一步说明。以片断Ⅰ为基本骨架的1—3小节乍看之下与第一乐章的6—13小节呈现出完全不同的旋律线，但莱蒂的分析证明了这两个片断本质上是同一的，因为它们拥有相同的基本轮廓。而片断Ⅱ，即先下行再上行的三度，与片断Ⅰ交融，出现在其内部。至于第4、5小节，莱蒂认为这是对之前1—3小节的变化重复，是作曲家用于延长主题的手法。他将两个旋律轮廓进行比较：

谱例：1—2—5

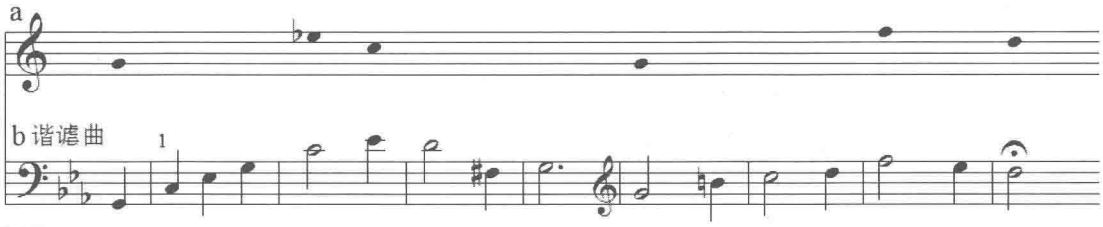


显然，4—5小节就是1—3小节的形态缩减。

通过上述分析，莱蒂论证了两个主题中核心内容的相同。因此他得出结论：这两个乐章的主题之间存在着内在的同一关系。

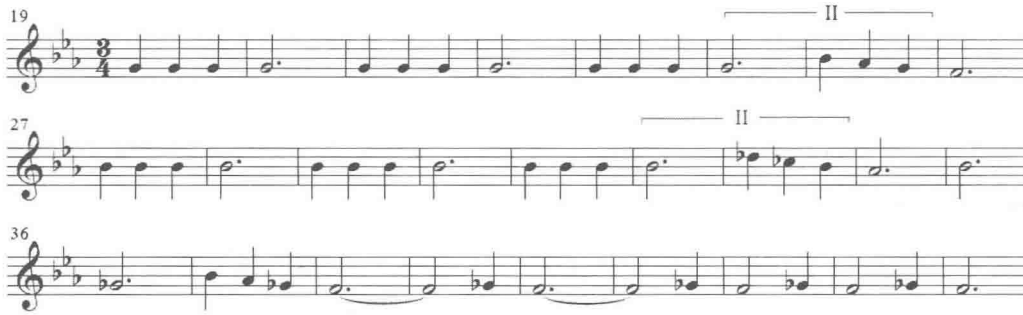
这种同一在第三乐章（谐谑曲）中更加明显。由于该乐章的调性已转回C小调，因此莱蒂直接将片断Ⅰ（a）与谐谑曲的第一主题（b）进行比较：

谱例：1—2—6



片断Ⅰ的两个拱形线条清晰地组成了谐谑曲主题的核心轮廓。在这个乐段变奏重复后，谐谑曲的第二主题如下继续：

谱例：1—2—7



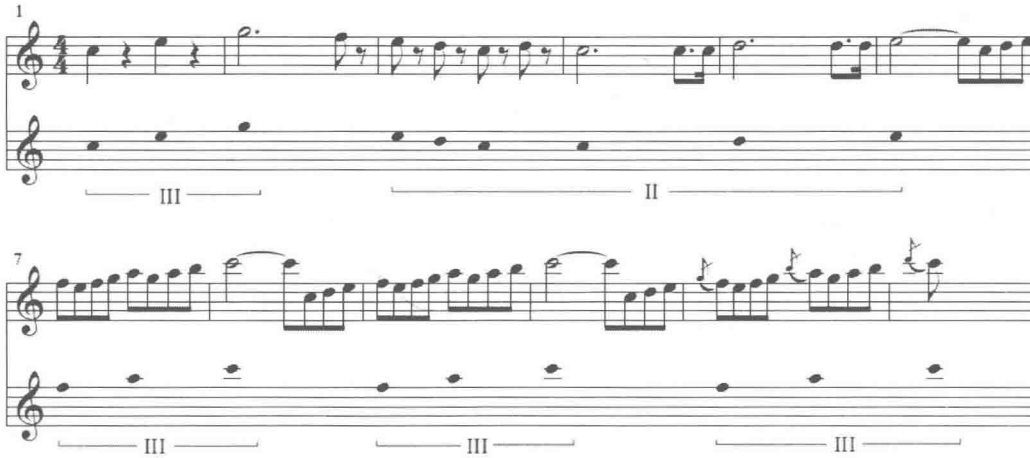
如上例所示，片断Ⅱ构成了前半部分的旋律基础。但如果参照莱蒂对前面几个主题的分析就会发现，片断Ⅲ，这个本应该出现在主题结尾处的核心内容在这里消失了。莱蒂对此的解释是，虽然贝多芬在此处运用别的内容填补了片断Ⅲ的空缺，但其实谐谑曲主题的真正终止片断Ⅲ出现在本交响曲的末乐章（即第四乐章）中。莱蒂展示了在末乐章中再现的谐谑曲主题是如何结尾的谱例：

谱例：1—2—8

消失的内容出现了，片断Ⅲ在这里可以被清楚地听到。莱蒂认为，第五交响曲的末乐章是一个在主题建构方面非常罕见的例子，因为贝多芬将谐谑曲乐章的一部分主题内容严格地重复再现在末乐章中，并赋予了真正的终止。

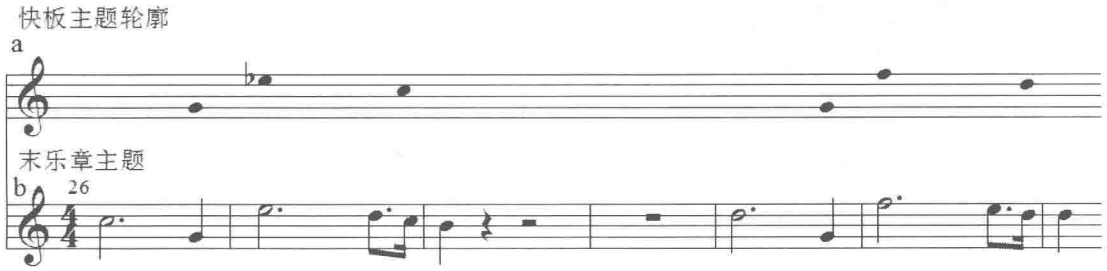
让我们回到对主题变形的观测中。

谱例：1—2—9



上例显示出片断Ⅱ和Ⅲ在末乐章第一主题中的运用。[①] 片断Ⅱ移位出现在 3—6 小节，形态得到了明显的扩充，而片断Ⅲ则取代片断Ⅰ成为了首要的建构核心内容。至于在主部主题中没有出现的片断Ⅰ，在随后的第二主题中被莱蒂找到：

谱例：1—2—10



如果忽略调性的问题，即省略 a 中 E 的降号，那么很明显，第二主题的旋律轮廓正是片断Ⅰ。

通过上述分析可以看出，莱蒂以三个片断为参照，对四个乐章的主题进行剖析，证明了这些主题皆是由相同的核心内容发展而来，各主题之间呈同一关系的结论。在这个步骤中，分析者已经可以窥得作曲家在创作中的一些音乐建构手法和特色。当然，这些展示都是技术上的一些归纳总结，而至于莱蒂最具争议性的观点“音乐的内容可以通过形式得到表达”将在第三个步骤中得到阐释。

三、主题的解决

在上一节已说过，“主题的解决”必须要将作曲技法和戏剧性内容相结合，并包含对主题发展过程的阐述。因此可以说，这个步骤包含了相当篇幅的描述性内容。需要注意的是，这种描述一定要注意技术层面和内容层面的同步性，这也可以作为判断理解正确与否的方法之一。

仍以莱蒂对贝多芬《第五交响曲》的分析为例。因为验证主题解决的过程绝不仅仅是对主题变形在音乐发展中的连续变化手法进行陈述，更重要的是解决如何以此为基点对音乐戏剧性内容的发展过程进行描述，并将两者相结合这个问题。因此，莱蒂将贝多芬自己对《第五交响曲》的表述作为分析起点，希望借此能找出更多代表音乐精神和戏剧性内容的特征。这些特征如果不以莱蒂的分析角度去观测，通常不会被学者们所注意到。

贝多芬的朋友兼其第一传记作者安东 · 辛德勒曾提出，贝多芬把《第五交响曲》的开始几小节解释为“命运来敲门”，这个表述因此常常被后人作为理解这部交响曲的途径

① 在分析核心内容表达较为明显的主题时，莱蒂喜欢运用双行谱进行阐释。这种双层谱表的表达对读者来说比文字更加直观和清晰，本例就是一个非常典型的模式。

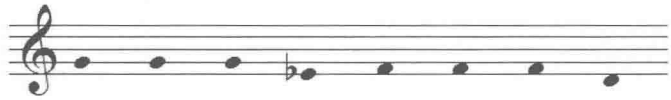
之一进行引用。[①] 莱蒂对这个方式是赞同的，他认为这句话在作品结构布局的最初指出了一个精神方面的象征，因此，按照这句话的表达，并结合作曲技法，莱蒂对这部交响曲的开始（即“格言”）进行了意义上的解读。

莱蒂认为，“格言”中包含了两个对作品的结构布局起着明确重要意义的个性动机特征。

“敲打”动机：包含重复音符的动机♩♩♩。这个动机几乎一直贯穿出现在作品中。[②] 而且，就更大的篇幅来看，三次重复一组音符的形式也作为乐思遍布全曲。可以说，敲打动机的精神自始至终都存在于整部交响曲中。

“钩子”动机：格言包含了一对下行的三度：

谱例：1—2—11



如下图所示，这对如钩的形态并没有产生一个连贯的旋律弧线。分句和重音在某种程度上产生了一种两个钩子互相锁住的效果：[ ]。[③]

正如在作品中所看到的，钩子动机（即互锁的形态和精神）与敲打动机的结合，成为了交响曲中最令人瞩目的一个动机乐思。因此，如果贝多芬确实考虑到“命运在敲门”这个象征的话，那么敲打动机和钩子动机就必然是这个象征的一部分。莱蒂认为它们象征的正是不详的命运本身。

从这一层理解来看，本交响曲的快板第一主题就以一个非常沉重的表达开始了，因为它就是以不详的敲打动机和钩子动机为特征的。但很快，主题通过一对先下行后上行的三度（即动机Ⅱ）上升至一个近乎胜利般的主和弦，并以此作为结尾。莱蒂认为，这种在作品的最初几小节就从紧张快速发展到解决的过程在贝多芬的作品中是一个并不常见的手法特征。因为作为惯例，贝多芬只会在整部作品的结尾才引用解决，而非在作品或乐章的最

① 当然，并不是所有音乐学者都赞同辛德勒的观点，有的学者甚至提出了贝多芬其实是一个坚定拥护音乐自律论的作曲家。莱蒂对这些观点进行了批驳，详细内容请参看 Réti Rudolph. *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*[M]. New York: The Macmillan Company, 1967:169-170.

② 把这个贯穿第五交响曲的动机看作是一个主题特征的观点早已在音乐界达成共识。但莱蒂认为，除非将其融入一个更为宽泛的主题概念中，否则它也仅仅是一个有趣的特征，而非交响曲主题布局的一个功能性要素。详细内容请参看 Réti Rudolph. *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*[M]. New York: The Macmillan Company, 1967:170.

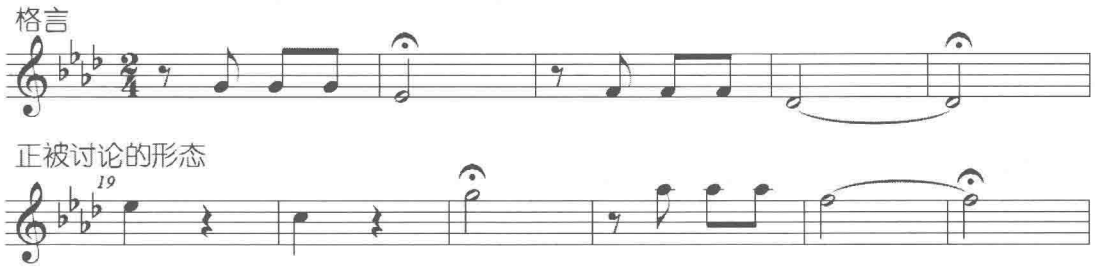
③ 从这个例子可以看出，证明主题之间的同一关系与构建整部作品发展过程的素材并不一样。从莱蒂的专著中我们也可以看出，作曲家利用主题进行作品的建构并非仅固定一种素材，而是把每一种元素都进行发展，各司其职，最终形成交织建构。但前提是这些元素都必须要源自主题。

开始处。

对于这个主题的戏剧性描述，莱蒂解释为：一个正在找寻自己命运的英雄，快速并大胆地朝似乎预示着幸福和成功的方向进发。

然而这只是一个幻想。莱蒂指出，象征着胜利目标的主和弦（例 1—2—2 中的第 21 小节）被一个强有力的形态紧紧跟随，这个形态几乎磨灭了所有之前获得的希望。通过下例所示，即将主题的末尾（片断Ⅲ）与随后的小节相连，格言（稍稍变化）出现了，我们再一次感觉到钩子动机所代表的不详的命运：

谱例：1—2—12



观察两个例子中关于延长记号的运用。在功能方面，它们都对各自谱例中互锁的三度形成了有力的支撑；形态方面，它们都分别标记在一个时值略短的音符加一个时值略长的音符上（顺序皆为短加长）。莱蒂认为，这样意图明显的标记无疑使彼此之间的内在同一关系显得更为清晰。

因此综上所述，快板乐章主部主题的过程可以被描述为：音乐试图建立一个直接的、积极向上的发展过程，但却被冷酷无情的命运镇压了。莱蒂通过大量对细节方面的分析证明，这样的表述在交响曲前两个乐章中一直重复着，它成为了这两个乐章中音乐成形的基本思想。

但第三乐章（即谐谑曲）却是一个转折点。在谐谑曲的两个主题中，钩子动机和敲打动机不但没有消失，甚至分别得到了强调（见谱例 1—2—6 和 1—2—7）。莱蒂认为，这里的主题是一个“绝对乐观主意的阐述”，描绘着几乎无限欢乐的生命。而贝多芬在这个乐章中故意将片断Ⅲ转移的手法也具有特别的象征意义：虽然人们无法“征服”命运，也无法逃脱命运制定的规则，但我们可以学会在此之上构建自己生命的过程。因此，并不是只有打败了命运我们才能成功，而是可以在命运中获得成功。

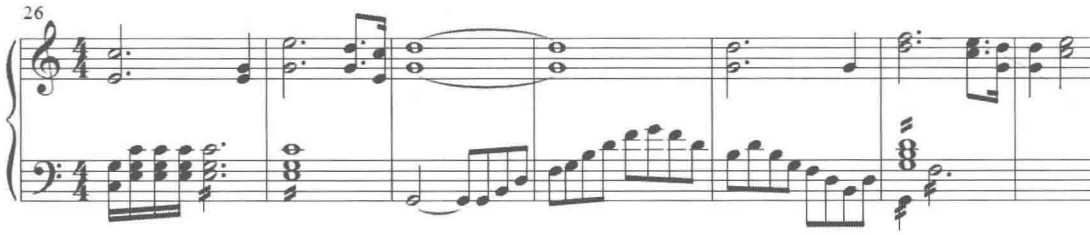
从这层意义上说，并结合作品的整体结构布局，莱蒂指出，谐谑曲乐章构成了末乐章的一个巨大上拍（up-beat）——注意从 324 小节开始的 C（定音鼓）持续。莱蒂认为，这个手法的独特之处并不在于逐渐密集的节奏所带来的增强效果，而是在于别的乐器正在为进入末乐章做其他和声准备的同时，主音 C 宛如岩石般伫立在那里，直到在末乐章的开始

所有乐器对它进行齐奏。莱蒂对这里象征性的描述为，这就像一个人最终意识到了他的目标所在，并且再也没有什么可以转移他的视线。

伴随末乐章的进入，一个之前从未听到过的乐器出现了，它就是长号。莱蒂强调，长号在这里的意义绝不仅仅是对器乐演奏的扩充。它与末乐章的第一主题同时出现，并且得到了明确强调。莱蒂从音乐戏剧性发展的角度揭示了末乐章主题不同于其他乐章主题布局的意义：构建本乐章的核心内容，即片断Ⅲ，象征着最终的胜利目标。确实，正如在谱例9中所看到的，主题以片断Ⅲ（C，E，G）开始，并以其中的C和E构成了先下后上的一对三度（片断Ⅱ延用了片断Ⅲ的组成音符）。在此之后，片断Ⅲ以更高音F，A，C的三次重复突出并确立了自身欢庆胜利的形态，似乎整个主题的前半部分都被笼罩在片断Ⅲ中。

再看末乐章的第二主题：

谱例：1—2—13



片断Ⅰ在这个形态中出现了。借此，交响曲的末乐章同样也完成了本质上的完整同一。但莱蒂指出，与之前有所不同的是，片断Ⅰ在这里成为了一个乐观向上的特征。因为虽然从技术上说，这个主题的开始形态本质上还是钩子动机，但在这里敲打动机加入了震音式的伴奏，而主题线条自身也表达了与整个乐章特性相同的活泼节奏。因此，曾代表着“不祥”命运的钩子动机和敲打动机不再是阻碍胜利和欢庆的屏障了。

解决的精神在整个末乐章中得到持续，并在最后的主题中被推向高潮。下面这个主题出现在本乐章呈示部的结束部中，之后还出现在结尾处。莱蒂将其称为“结尾主题”：

谱例：1—2—14

根据莱蒂的逻辑，这个形态决不会是一个偶然出现的乐汇，而是通过作品的整个发展过程最终被引导进入的一个主题乐思。莱蒂指出这样一个令人惊讶的事实：忽略一些缘于

调性的变音记号，这个分句和格言居然拥有着同样的音符！[①] 因此，莱蒂把这个结尾主题看成是“被解决了的格言”：最初的互锁形态在这里转变成一个直接的，没有任何转弯的旋律线条；而整部作品的结构和戏剧性内容也在这里得到了解决：交响曲的开始形态，即代表不祥命运的格言，被解决成一个胜利的结尾。在本交响曲的最后，这个“解决了的格言”与另一个拥有同样解决精神的形态（即末乐章的第一主题）交织出现。这形成了第五交响曲中一个巨大的解决。作品最初的思想奋斗到这里，在胜利的主题结合中化为现实。

莱蒂对《第五交响曲》中主题解决的过程分析远不止此。只是由于篇幅原因，笔者仅截取了当中对四个乐章的主题进行剖析的部分。但即便如此，莱蒂对作品中主题的解决，即作曲技术和音乐中戏剧性内容的同步结合的描述基本还是完整的。

四、结论

莱蒂通过对大量历史上伟大的作品进行分析，总结出作曲家的建构手法特征，并以此为基础梳理出历史中主题建构的技法演进。大量的分析实践和观点的总结为读者了解学习该分析法提供了很大的帮助。但很多学者也同时提出，莱蒂只以“主题”作为观测点，而忽略了其他建构手段在音乐中起的作用对于理解音乐来说绝对有失偏颇。事实上，莱蒂对于其他建构手法以及它们和主题之间的关系还是进行一定思考的，笔者将在下一节中做归纳阐述。

第三节　主题的过程与其他音乐建构手段的关系

莱蒂以主题为切入口，必然会导致其分析法对主题投射更多关注。但需要申明的是，他并非只针对主题过程而忽略音乐中其他建构手段。只要阅读其论著的有关部分，我们就会发现，莱蒂对主题联系与动机联系的关系，主题联系和曲式建构的关系，以及主题和转调逻辑的关系都进行了一定篇幅的阐述，后两者甚至作为独立的章节被详细深入地探讨过。

一、主题联系和动机联系的关系

莱蒂认为，“当今理论界在提到主题之间的联系时，真正影射的是动机之间的联系”。学者们通常会因为过于关注主题中具有个性的音型和动机，而忽略了对完整主题的关注。也就是说，学者们缩小了对主题联系的认知范围。[②]

---

① 莱蒂对主题变形中核心内容拥有最初的音高非常重视。他认为这代表着音乐建构的一个重要现象，是证明主题之间本质同一的绝对证明。

② 莱蒂的这个观点并非毫无根据。在其论著《音乐中主题的过程》最后一节中，他摘录了部分词典和教材对“主题联系”的描述，指出这些解释并不清晰明确，甚至过于强调了主要动机或特色音型的存在。Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951:350.

这样的情况之所以会出现，笔者认为有两方面原因：理论上，主题和动机之间所具有的包含和从属关系使得两者无法绝然分开；实践上，当初遇动机形态明显的主题时，由于动机本身形态小巧，形象鲜明便于记忆，尤其在非主题陈述的段落中经常会被作为基本素材（如在展开段、连接段等）来运用，因此很容易吸引学者们的眼光，从而在某种程度上模糊了主题的形象。

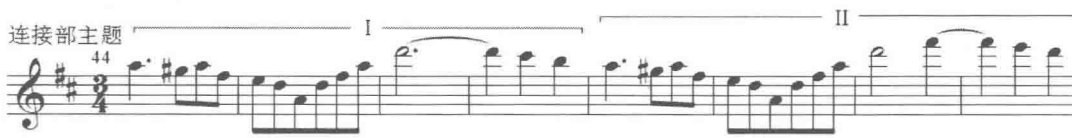
然而我们必须了解到，虽然动机可能是主题中最具个性的元素，在作品中它的出现有时甚至可以代表主题的精神，但无论如何，动机都无法替代主题，动机联系也只是主题联系的方式之一。从莱蒂的专著中我们发现，莱蒂对于主题联系的观测主要分为两种：一种是整体观测，它强调对各主题基本线条的观照，即主题轮廓的联系[①]；一种是局部观测，强调对主题中各动机或片断的观照，即动机联系。也就是说，主题联系，即主题之间的内在逻辑关系，包含了动机联系和主题轮廓的联系。

这就可以解释为什么莱蒂在“主题的过程”分析实践中存在大量的动机联系了。因为动机联系是对主题联系的一个有力支撑，是主题在建构音乐作品时重要的补充力量，这种力量在建构音乐中非主题段落时尤为突出。因此，莱蒂从来不会因为研究对象是主题而故意回避动机，这种做法是极端片面的，只是他同时强调，无论主题联系和动机联系之间关系如何密切，但对于整部音乐的构建来说，首要结构力量只能是主题联系。

以莱蒂对勃拉姆斯《第二交响曲》第一乐章中主部主题、连接部主题[②]和副部主题之间内在联系的分析为例。在下例中，莱蒂证明了这三个主题之间的联系主要是通过彼此轮廓的关系而来，即连接部主题的轮廓是主部主题的一部分轮廓和副部主题的一部分轮廓相加的结果。但在局部线条的比对中，我们发现动机联系出现其中，同样成为了莱蒂论证的主要证据之一。

首先展现的是连接部主题。

谱例：1—3—1

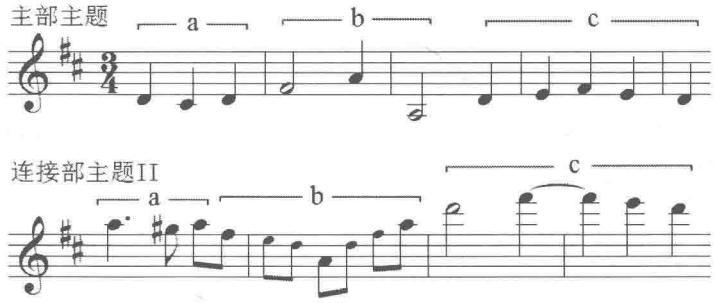


如上例所示，莱蒂将主题分为两个部分。先将片段Ⅱ与主部主题进行对照：

① 关于主题轮廓的联系笔者在本章第一节中“主题轮廓的观念”中已介绍。

② 《第二交响曲》的连接部由一段新旋律构成，莱蒂将其称为连接部的主题。自然，按照莱蒂对“主题”的界定，这段旋律必定是具备了两个前提条件才能符合这个称号：(1) 旋律形态必须突显于其他部分；(2) 必须是整部音乐建构的有机组成部分。由于对于这两个条件的阐述需要进行大量的阐述，因此莱蒂在这个简短例子中便省略了。

谱例：1—3—2



观察主部主题划分后的三个动机。

动机 a：围绕 D 的辅助音形态；

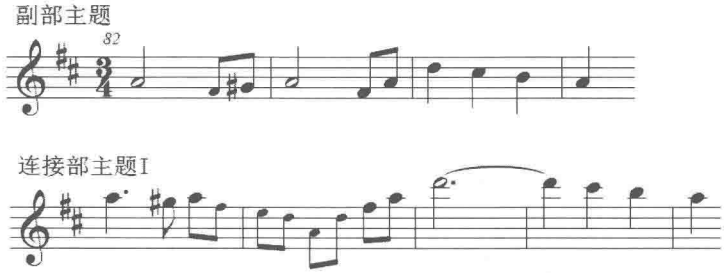
动机 b：向上的小三度再加一个向下八度的大跳；

动机 c：形成三度音程的级进上行再下行。

以此与连接部主题进行对照：动机 a 被移位重复；动机 b 高八度出现，但经历了音符交换，且每两个音符之间被添加了两个经过音（小音符示）；动机 c 也以原位音高出现，但省略了第一个 E 音。因此，动机之间的联系证明了这两个部分的本质是相同的。

再将连接部主题的片段 I 与副部主题比较：

谱例：1—3—3



轮廓的联系证明了这两部分的同一。莱蒂运用筛选音符的方法，以粗体音符勾勒出两个部分的线条轮廓，让我们看到，除了具体音符的时值，作曲家几乎完全重复了副部主题的轮廓，甚至连音高都是相同的。

从上述分析中我们可以看到，动机联系和轮廓的联系共同支撑了主题联系，成为论证主题联系的有力证据。

二、主题联系和曲式形成的关系

莱蒂认为，主题联系是形成曲式的最重要的核心力量。显然，当今理论界对于曲式形

成的原因思考得并不透彻，学者们只意识到曲式是段落划分的结果，而没有意识到主题联系在曲式成形中所起到的核心建构作用。

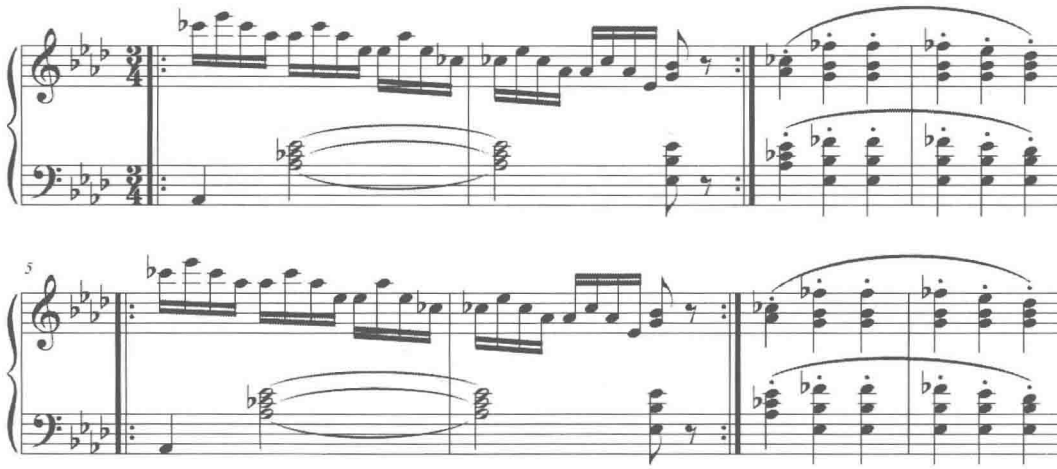
笔者认为，莱蒂的观点是有其道理的，因为段落组合并不能成为形成曲式的根本力量。我们知道，虽然曲式的那些基本示意图显示的是段落组合的各种方式，但这些方式并不能说明曲式形成的内在规律。莱蒂在其论著中也举例说，如果单纯地将几个来自不同作品的部分按照曲式组合在一起，并进行一定的调性安排，一首成功的作品就能以此完成吗？这显然是不可能的。因此，必然有一种更为根本的力量能够整合一首音乐中的各个部分，这种力量就是主题的联系。

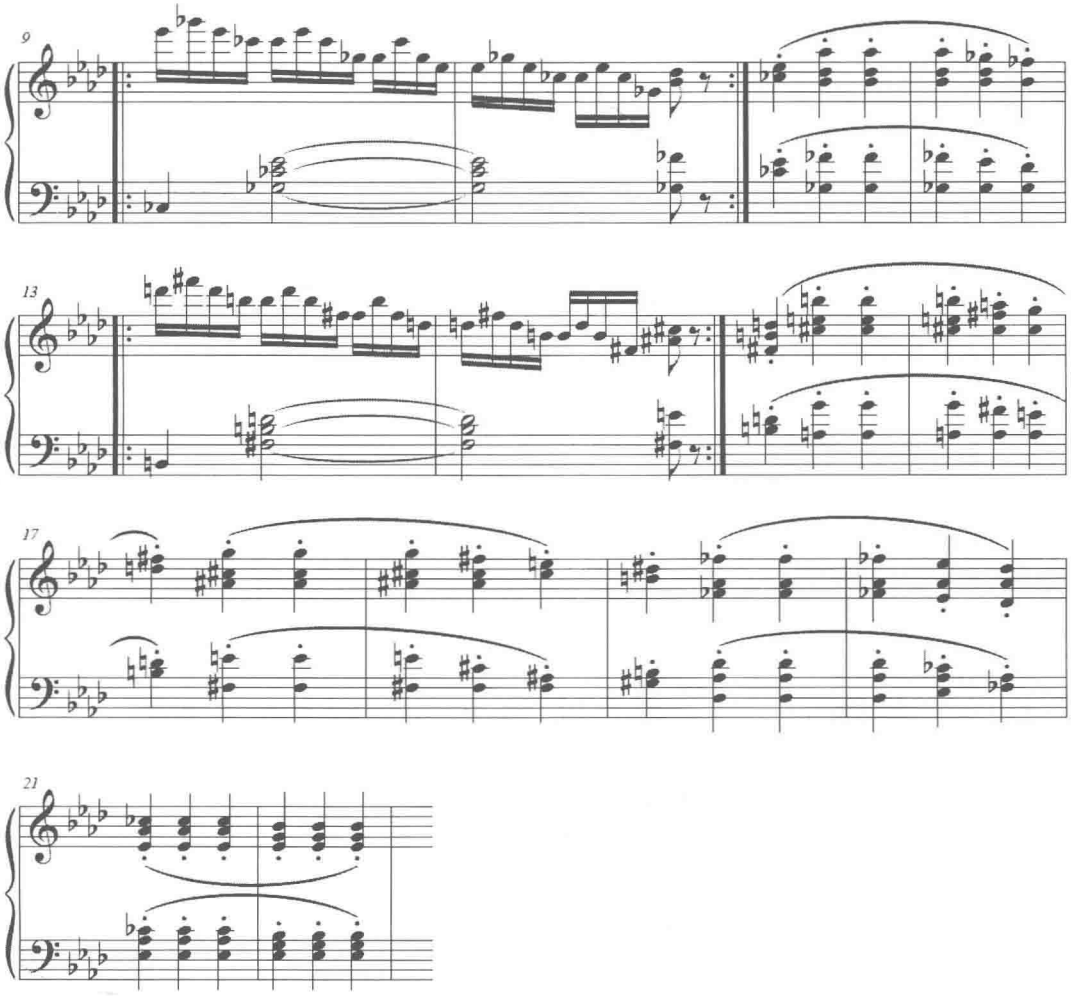
莱蒂将建构曲式的力量分为两种。一种被称为“分组的方法”（the method of grouping），即上文所说的段落组合，属外在力量，用于固定音乐的外部形态；一种是“主题的联系”，属内在力量，它以不同的表现方式完成了曲式的建构：当主题联系表现为明显的同一时，段落之间便形成了相同（或变化再现）的关系，而当主题联系被隐藏，必须要依靠分析才能发现内在的同一时，段落之间便形成了对比的关系。也就是说，主题联系从根本上统一了音乐作品的各个部分，而从表面形态上造就了各部分之间相同或对比的关系。

以莱蒂对舒伯特《即兴曲》（Op.90, No.4）的分析为例。作品结构为具有对比性质的复三部曲式，中间部分是一个抒情的三声中部。莱蒂通过对主题的分析，向我们证明了这个近乎独立的中间段其实是延续了开始部分的根本乐思，但由于过于清晰的模仿会使听众产生单调感，因此为了使音乐在听觉上更为丰富，作曲家大幅度地改变了音乐的外在形态，使其外部具有了明显的对比特征。

首先展示的是开始主题段：

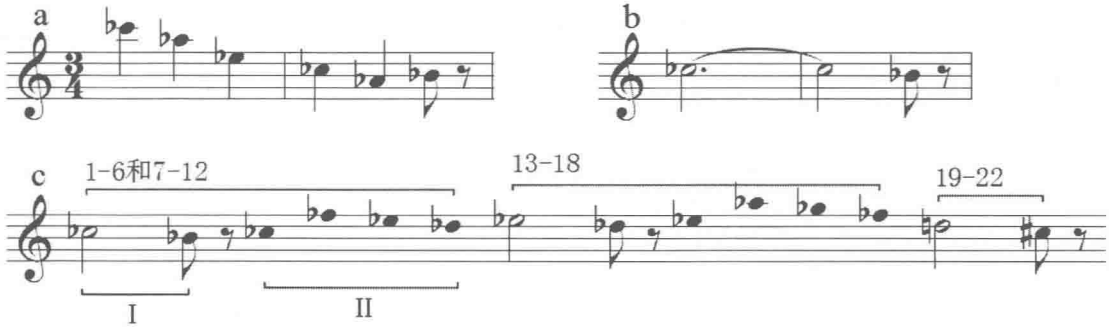
谱例：1—3—4

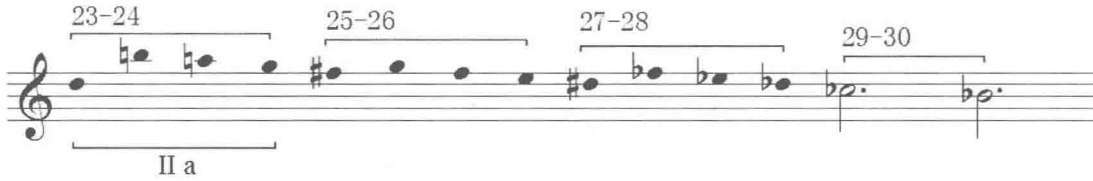




提取 1—2 小节的核心音符，一个基本轮廓产生了（见下例 a）。再进行进一步简化，这个轮廓被缩减为一个短小的下行二度音程（见下例 b）。以这种方式继续提取骨干音符，莱蒂向我们展现出整个段落的一个基本线条（见下例 c）：

谱例：1—3—5





如 c 所示，整个部分由两个动机构成：

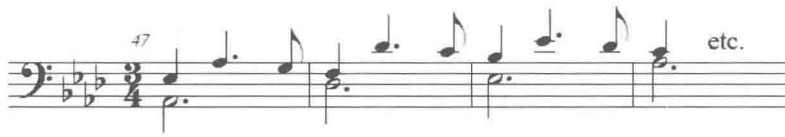
动机Ⅰ：一个级进的半音连接（C♭，B♭）；

动机Ⅱ：由上行四度引领的乐汇（C♭，F♭，E♭，D♭）

两个动机的结合组成了主题段的旋律核心（1—6 小节）。在一次移位重复（13—18 小节）后，动机Ⅱ的上行四度被扩展为六度，形成了它的变体Ⅱ a。整个旋律线（23—30 小节）因为动机Ⅰ的模进得到扩充，并在最后两小节中，动机Ⅰ最后一次的出现使音高回到了主题最初的音高上。在这里，我们看到了一个主题自身由陈述到发展的过程：最初上行四度的基本形态被发展成一个上行六度的形态，而线条的长度也从最初陈述的 6 小节扩充为 12 小节。

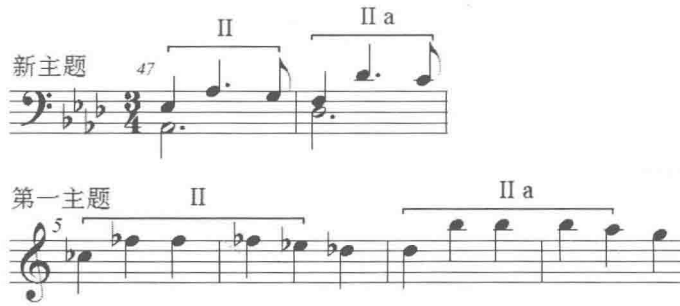
在开始主题素材构成的补充连接后，新主题出现在第 47 小节的左手部分：

谱例：1—3—6



从其外部形态来看，这是一个与开始主题形成对比的旋律片断。但莱蒂指出，这个乐思最令人瞩目的地方在于，它的内容其实是来自之前开始主题段中的两个乐思表达：动机Ⅱ的本体和变体结合在一起形成了这个新主题（如下例）。

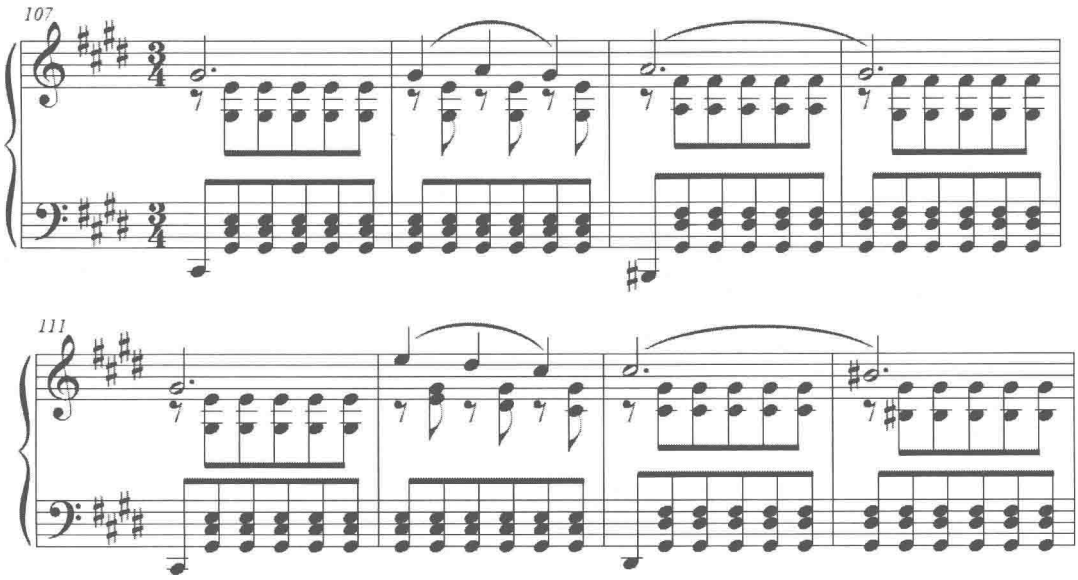
谱例：1—3—7



在这个主题的变化重复后，作品的第一部分结束了，现在进入“三声中部”。莱蒂将

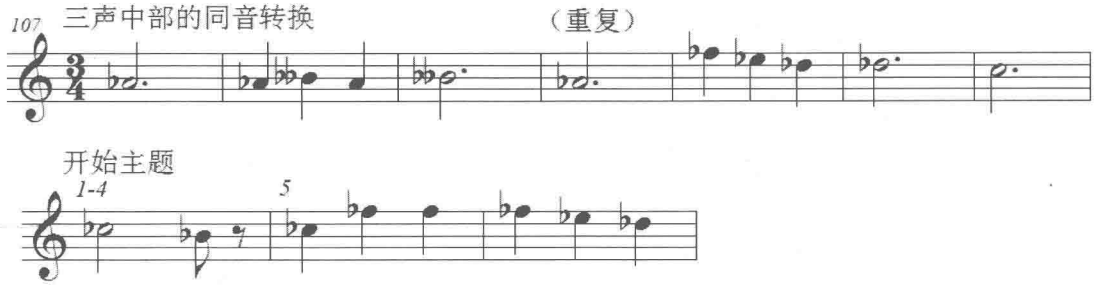
在下面的分析中证明，虽然整首作品是一个典型的三部曲式，但具有对比性质的中间部分仍然是由最初的基本乐思构建而来。这几乎是一种精确的延续，因为两个部分的乐思甚至拥有相同的音高，它们是“外部对比本质同一”的典型案例。中间段开始如下：

谱例：1—3—8



乍看之下，这里的布局和第一部分几乎完全不同：调性的直接变化和完全不同的形态产生出了一个全新的外在。但莱蒂将这个主题的调性从升调（C# 小调）同音转换至降调（Db），并与第一部分进行对比：

谱例：1—3—9

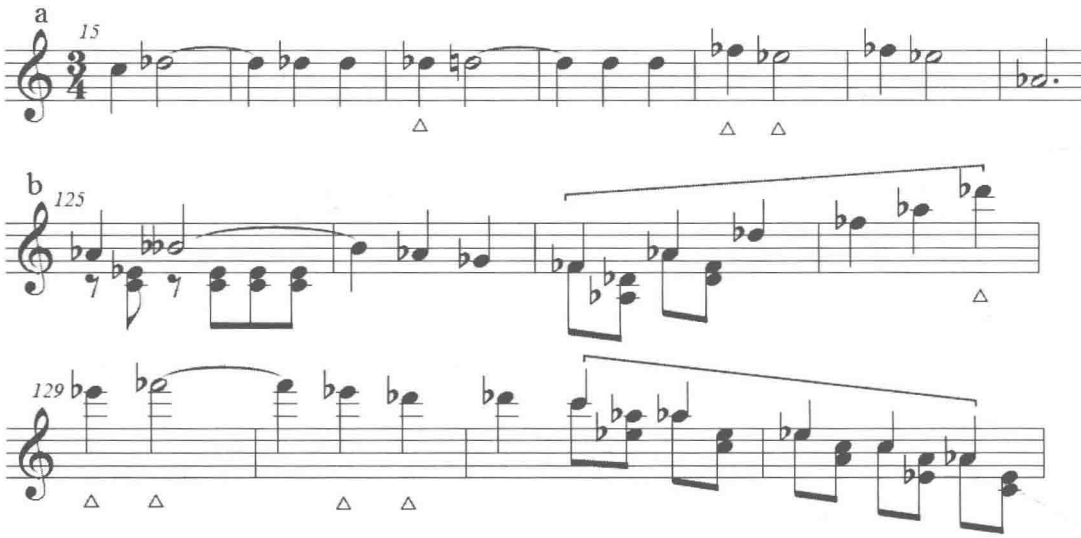


同音转换所带来的改变是惊人的，三声中部主题的来源变得十分清楚。这个主题的后半部分与开始主题位于同样的音高上，只是由于发展，三声中部的主题一开始就直接呈现出上行六度，无须四度的铺垫。

随后的主题过程非常清楚：F♭，E♭，D♭ 一直被明确强调，它们几乎成为主题中最重要

的核心内容。如下（三角形标记）：

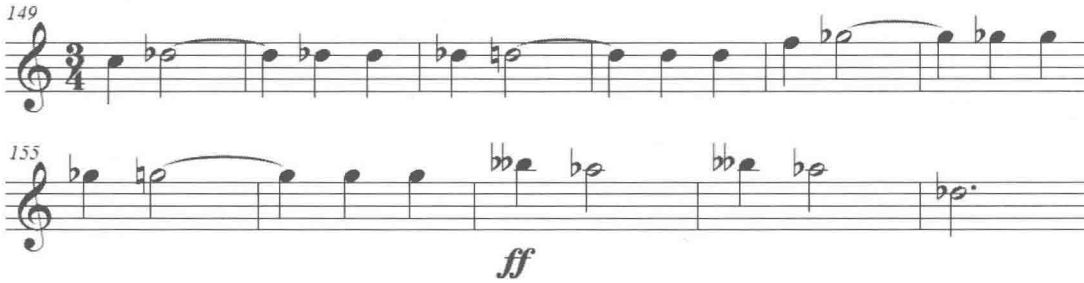
谱例：1—3—10



除此之外，上例 b 中还有两个形成了分解三和弦的短小乐汇（大括号标记）值得我们注意，它们显然源自最初的旋律乐思。

紧接的是三声中部开始部分的再现，但调性转为大调。这几乎是开始部分的一个严格重复，但在临近结束时，线条上升到一个更高的顶点。这个变化如下：

谱例：1—3—11



在特强力度的标注下，我们发现最高音符回归到了三声中部最初的两个音符：$B^{\flat\flat}$，$A^{\flat}$，此外，三声中部第二次的上行六度也出现在这里，主题的发展过程在这里被再一次“加强”，达到了整部作品发展的高潮。

到这里为止，整个分析体现了作品外在结构和内在主题布局这两个力量之间的重要关系。从内在结构，即主题联系来说，即兴曲的第一部分和中间部分都是来源于同一个乐思的主题发展；但从外在结构，即“分段的方式”来说，作曲家必须要给予作品每个部分一

定的区别，因此他赋予了两个紧挨着的部分完全不同的外在形态，使三声中部形成了一个几乎独立的部分。

当三声中部结束时，第一部分被严格重复，没有任何改变。[①] 从莱蒂的分析中我们可以看出，主题联系作为一股内在的力量贯穿了整部作品，使音乐中的各个段落之间虽然表面上呈现出鲜明的对比性质，但从本质上说则是高度统一的。也正如莱蒂所说，一部作品的建构过程必然是完全弹性的，需要经历不停地反复和修改，而建构的结果也必然是多层次、具有深度的，绝不会单纯留于表面。因此作品真正的结构力量，即术语“曲式”的完整意义，只能结合外在形态的段落划分和内在的主题联系这两点进行理解，缺一不可。

三、主题和转调的逻辑关系

莱蒂认为，作曲家（特指古典、浪漫主义时期）在处理调性布局时，在不影响传统转调规则的情况下，经常会以主题作为重要的参考内容来考虑转调的方式，这通常体现为两种情况：一种是在创作中，如果作曲家发现，按照他计划布局的转调方式无法凸显出乐思的特性，或者是达不到他对乐思表达的要求时，他会以乐思为重，放弃这种转调安排，而选择其他的转调方式，抑或是决定不转调。这种情况绝对是存在的，但我们无法从已成的作品中获得相关证据；另一种则是在创作时接受传统转调的理论规则，但在安排转调的细节方面会尽可能地融入一些主题具有的特色元素，如特征音程、短小的音符连接等。比如说，三度转调是属于获得普遍认可的转调模式，但至于是向上转还是向下转，抑或转大三度还是小三度，作曲家就有了一定的自由选择权。在这种情况下，主题的一些细微的元素就可以参与进来，作曲家可以以这种转调的逻辑关系进一步地表现主题的内容。

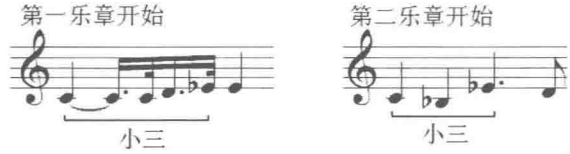
当然，大概很少有人会如此考虑到主题和转调逻辑之间的这种微妙的联系。但莱蒂向我们验证了，只要带着这种眼光在作品中寻找，我们就会发现，这种现象还是比较常见的。

以莱蒂对贝多芬钢琴奏鸣曲“悲怆”（Op.13）的转调逻辑关系分析为例，这个分析向我们展示了主题元素是如何融入转调布局当中的。整部奏鸣曲主要调性连接是基于三度音程的 c—A♭—c，莱蒂在这里提出两点疑问：（1）调性连接为何基于三度？（2）调行连接的方向性选择为何是下行的大三度的 A♭ 大调而非近关系转调的 Eb？解答需要观察前两个乐章的开始部分。

---

① 关于这部作品的分析会让我们想到莱蒂提出的另一个观点：主题解决。完全的主题再现是否意味着主题解决的缺乏呢？莱蒂是这样解释的：由于篇幅的问题，小型作品无法像大型的作品那样使主题过程从形式结构和戏剧性内容层面上都呈现出一个持续的激烈化过程。但通过分析可以看出，主题在整首音乐中还是有一个发展过程的，并最终达到高潮。

谱例：1—3—12



观察第一乐章的谱例，莱蒂称此片断为“悲怆”的中心动机乐思。他认为，调性之间的三度连接显然是基于这个动机乐思所表达的音程。而至于第二个问题，贝多芬除了舍弃传统大小调连接的规则外，他还放弃了一个同样重要的主题效果，即以调性表达两个乐章核心音程的原型，因为第二乐章的开始部分以原位音高再现了第一乐章动机乐思的核心音程（C—E♭）。[①] 所以，贝多芬对于调性的选择显然是核心音程的反相进行，C—A♭。

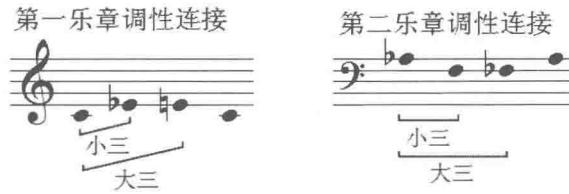
随后，莱蒂对每个乐章中的调性连接进行观察。

第一乐章的调性连接是：c（慢板主题）—c（主部主题）—e♭（副部主题）—g（慢板素材）—e（展开部）—c（再现部），仍然是以三度作为连接音程；

第二乐章的调性连接是：A♭（第一主题）—f（第二主题）—A♭（第一主题）—E（第三主题）—A♭（第一主题）。

如果将第一乐章中慢板素材的调性（g 小调）忽略，将第二乐章中第一主题第二次出现的调性忽略（A♭ 大调），并把紧随其后的 E 以 F♭ 代替，那么两个乐章的调性连接以音符表示便会形成一下两组片断：

谱例：1—3—13



观察这两组片断，两个乐章调性连接的关系无比清晰，第二乐章的调性连接正是第一乐章的倒影，而当中所包含的小三度转大三度也会让分析者们回忆起第一乐章主部主题的一个细节内容：

---

① 笔者与莱蒂的观点略有不同。笔者认为，这个三度音程并非只出现于前两个乐章的开始，在第三乐章中同样也有表现：

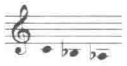
如上例所示，三度音程不仅在第三乐章的开始部分出现，而且同样也位于最初的音高，此外它在整个主题中也不断得到体现，因此不应该将此忽略。

谱例：1—3—14

与第一乐章的调性连接相比，甚至连音高都是一样的。

此外，把前两个主要调性 C 和 A♭ 进行连接：

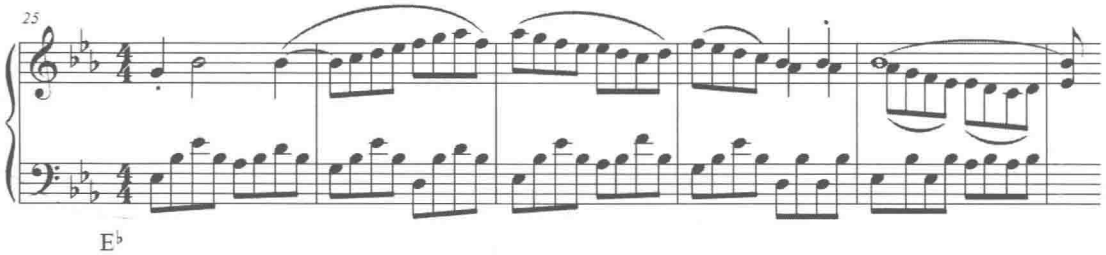
谱例：1—3—15



如例所示，这里的三个音符形成了第三乐章三个主题各自的调性：C（主部主题），b♭（副部主题），A♭（插部主题）。

莱蒂在这里特别解释，副部主题的调性其实并非是 b♭ 小调而应该是 E♭ 大调。但如果对这里的内容（25—29）进行观察：

谱例：1—3—16



读者会发现，无论是在旋律还是伴奏部分，音符 B♭ 都起着十分重要的核心作用。所以，莱蒂将这个部分定性为以 B♭ 作为主音符。

通过上例的分析可以看出，作曲家可能会选择一些具有特色但却十分细微的内容作为主题和调性布局的共同素材。这些素材一方面不会违反大方向上的转调原则，另一方面在主题中也具有一定特色。但由于这些素材形态太小，不引人注意，加之学者们通常都不会以这种方式来分析传统音乐中的调性布局，因此主题和转调的逻辑关系之间的联系就被忽略了。

莱蒂通过对主题和动机联系、曲式成形以及转调逻辑关系之间的探索进一步巩固了他所提倡的“主题是构建大规模作品的核心元素”这个观点。遗憾的是，对于主题和和声的关系，莱蒂并没有进行专门的论述，只是在具体作品的分析中有时会对和声或和声之间的

连接如何辅助主题的素材进行短小的实例说明。[①] 但总的来说，无论从他对主题的整个理念还是从他对其他建构手法的观点来看，莱蒂一定是提倡主题才是音乐中最重要、最根本的核心元素的。这是莱蒂相关理念的重要核心，也是我们把握莱蒂思想的基本起点。

第二章 “主题的过程”分析法在今天

在第一章中，笔者对莱蒂“主题的过程”分析法进行了理论上和运用实践上的梳理和归纳，使读者对“主题的过程”分析法有了一个相对全面的认知。以此为基础，本章不可避免地要涉及到主题的过程分析法的一个历史定位以及如何面对现代作品的问题。

第一节 历史的定位

一、历史的脉络

任何分析法的产生都是历史发展的结果，主题的过程分析法也不例外。虽然莱蒂对他提出的这个分析法的产生原因，或者是启发他灵感的文献理论未执一词，但根据笔者搜集到的资料，前辈学者们分别将主题的过程分析法从三个角度对它的产生进行了历史追溯，更确切地说，是从三个方面对这个分析法进行了历史脉络上的归类：

第一个角度是从分析的对象来说，将它归为 20 世纪主题—动机分析方法，通常与阿诺德 · 勋伯格和汉斯 · 凯勒[②] 归为一类。这种归类方式在国外最为普及，同样在国内的理论著作中，杨燕迪教授的博士论文《二十世纪西方音乐分析理论述评》和姚恒路教授的《现代音乐分析方法教程》也都是根据这种分类法进行理论阐述的。

---

① 莱蒂在《音乐中主题的过程》中写到，主题和和声的关系是一个很重要的部分，应该涉及对和声的主题功能，和声连接的主题功能，以及转调的主题功能。也就是说，本节中关于转调逻辑关系和主题的探讨应该被包含在这个范围中。但莱蒂同样表明，对这一部分的探讨已经超出了关于“主题过程”的研究范围，因此他只是略微的提及，不予以详细的阐述。

② 汉斯 ·凯勒（Hans Keller, 1919—1985）：奥地利裔英国音乐评论家和作家。凯勒一直是勋伯格的坚定拥护者。五十年代，凯勒写作了一大批研究斯特拉文斯基、格什温、埃尔加、勋伯格特别是莫扎特的文章，在英国产生了巨大的影响。同时，他还提出了极具个性的无词音乐评论的形式——功能分析（Functional Analysis），其目的在于探索潜伏在对比主题中的统一核心。这些分析随后在英国和德国得到传播，并被应用到实践中。

第二个角度是从旋律分析的方式来说，将它与阿诺德 · 舍林[①]、汉斯 · 凯勒、艾伦 · 沃克[②]归为一类。[③]舍林首先提出了“装饰”（英文为 disembellishment，德文为 Dekolorieren）的概念，即明确地展示出一个具有装饰性经过句中所暗藏着的简单旋律进行，并在分析中对音符的时值进行必要的更替或排除，显示出对音高的重视和对节奏的可忽略。在实践方面，他通过分析试图证明 14 世纪意大利牧歌的旋律形态其实来源于当时或早先的民间曲调或素歌，并且按照上述手法，将两首不同的意大利牧歌进行旋律上的比对，最终得出它们皆来源于同一个民歌旋律的结论。此外，他还将这些骨干音符称为“旋律核心”（melodic kernels）或“细胞”（cells），这在 19 世纪被支持音乐具有有机组织性质的理论家们所宣扬。总之，舍林的著作为之后以旋律分析为主的学者们提供了具有实践意义的帮助。

通过上述对舍林分析的描述，我们不难看出莱蒂与他在旋律比对的分析手法和对于音高的关注等方面都具有相同之处。其中，最典型的相同案例就是在本文第一章中对于贝多芬《月光奏鸣曲》的两个主题对比（见谱例 1—1—1）：通过在两个主题之间构架一个由共同拥有的核心音符所组成的的桥梁，两个主题之间明显的同一被得到证实。

凯勒与他的学生沃克成为了继莱蒂之后的旋律分析者。正如上文所说，功能分析的主要内容是通过两个主题的对比找出潜在的统一元素，这与舍林和莱蒂的分析内容是部分相同的，只是在随后凯勒进一步的发展中，功能分析加入了对前景和背景的理论阐释，并且分析的表达上也选择了与众不同的纯音乐方式。沃克为莱蒂《音乐中主题的过程》所写的书评明确地表明了他对于主题过程研究的支持态度（这一点笔者在本文前言中已说明），同时，他在其著作《音乐分析的研究》和《音乐批评的剖析》中提出，一部作品的潜在统一性是被作曲家们下意识建构成的，并能被听众们自觉地理解。[④]这直接显示出他与汉斯 ·

---

① 阿诺德 · 舍林（Anorld Schering，1877—1941），德国音乐学家，早期学习小提琴，后转学音乐史和音乐心理学。博士学习期间师从克莱兹史玛尔（Kretzschmar），以研究早期小提琴协奏曲的论文获得莱比锡大学博士学位。他倾向于从释义学的角度研究音乐，并对文艺复兴时期的音乐和巴赫的作品表现出浓厚的兴趣，著有《音乐的历史》（*Geschichete der Musik*, 1931）和《莱比锡音乐通史》(*a general musical history of Leipzig*) 第二卷和第三卷等理论著作。

② 艾伦 · 沃克（Alan Walker）：1930 年出生，英国音乐学家，活跃于加拿大。他是汉斯 · 凯勒的私人学生，在 GSm（ARCM）教授和声和复调，并在此之后成为了 BBC 音乐部门的制作人。他的研究领域包括音乐评论、音乐分析和音乐美学，以研究浪漫主义音乐为主。沃克在分析方面的理论贡献在于出版了《音乐分析的研究》(*A study in Musical Analysis*) 和《音乐批评的剖析》(*An Anatomy of Musical Criticism*) 两本著作，主要对音乐的创作和认知（conception）进行了探讨。在史学方面，沃克的最大贡献在于出版了李斯特传记（三卷），奠定了他在此方面的稳固地位。

③ Ian Bent, “Analysis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[M]. Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001, P.544.

④ Nohn Tyrrell, “Alan Wlaker”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[M]. Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, 2001.

凯勒在这个观点上的一致性，也显示出他试图在为“基本形态”和“有机统一”的音乐理念做进一步地认证。[①] 遗憾的是，笔者尚未找到《音乐分析的研究》这本文献，因此无法对沃克的分析方法进行更为详细的说明。

第三个角度是从纯粹主题分析的角度来说，将莱蒂与阿尔弗雷德 · 洛仑兹（Alfred Lorenz）[②] 和汉斯 · 凯勒归为一类。关于这条线索的阐述出现于《沉思音乐》中，作者约瑟夫 · 克尔曼进行了如下说明：

鲁道夫 · 莱蒂……绝不是“主题式”分析的第一倡导者；还有阿尔弗雷德 · 洛仑兹，他的著作标题很典型：《瓦格纳作品形式的秘密》（*Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*），此书是 20 世纪 20 年代以来的非常复杂的宏观研究，享有多年的盛誉，直到为近期的瓦格纳专家所批驳……[③]

遗憾的是，由于语言障碍，加之时间有限，笔者未能有幸拜读此文，这里仅能为读者们提供一则文献资料，无法进一步进行论述。

但无论如何，通过上述三个历史线索的整理，我们发现，学者们对莱蒂的历史归类主要是以研究对象和关注内容来进行大致划分的，即都是从把主题作为音乐素材的这个角度进行分类的。显然，这些归类方式并不能涵盖莱蒂的真正意图，因为通过前两章的叙述我们知道，通过对主题的观测，莱蒂真正寻找的是主题内部所显示出的音乐最根本的结构框架，也就是说，它应该是一种结构分析。因此，从这个角度说，莱蒂之所以没有在著作中表明他的思想来源，他所属的分析流派，或是将自己归类于某一种分析类型，是因为他的分析本质和目的都是新颖的，独一无二的，虽然也有学者关注过主题在音乐中的作用，但从未有学者采用与他相同的分析角度。当然，这个分析方法也没有与现存的其他分析理论相冲突或彼此支持，客观地说，它展示了一个前人从未涉足过的新角度、新领域。

二、理论方面的贡献与局限

因此，从理论上说，主题的过程分析法是一个以研究内在核心建构为目标的分析法，它所关注的内容是隐藏在主题外在形态下的核心结构元素如何通过自身的变化或不同方式的应用达到构架整部作品的功能。其贡献在于：

---

① 遗憾的是，笔者尚未找到《音乐分析的研究》这本文献，因此无法对沃克的分析方法进行更为详细的说明。

② 阿尔弗雷德 · 洛仑兹（Alfred Lorenz, 1868—1939）：德国音乐学家、指挥家，创作了一系列管弦乐作品、歌剧、歌曲和单簧管五重奏。他以对瓦格纳的研究著称，致力于关注其乐剧在纯音乐方面的形式和结构，对当时学者们认为瓦格纳“无曲式”的观点进行了驳斥。此外，为证明其形式分析的实用性，他还陆续分析了其他作曲家的作品，如 A · 斯卡拉蒂和莫扎特的歌剧、巴赫、贝多芬、布鲁克纳和施特劳斯的器乐作品等。

③ 克尔曼•约瑟夫.沉思音乐——挑战音乐学[M].朱丹丹，汤亚汀，译.北京：人民音乐出版社，2008:59.

（1）它以研究主题在音乐发展中的整个变化过程为主要内容，借此探寻深藏在主题变化中的整个音乐的基本发展脉络，为分析者提供了一条观察音乐基本结构的新途径。他的提出顺应了20世纪的音乐家们开始普遍重点关注音乐“形式”（或“结构”）的潮流，[①] 为后人对探索音乐结构的分析理论的集中研究或是对20世纪主要分析理论流派的集中研究都提供了具有价值的素材。

（2）作为一种相对完整的分析法，它弥补了传统分析领域在纯主题式分析体系方面的缺憾。虽然上述提到的前辈学者们也有以主题为角度分析作品的案例，但他们都未能提出完整的、具有系统性的分析法，而莱蒂分析法的提出填补了这项空白。

（3）无论褒贬与否，它至少启发了读者们重新对“主题”这个概念进行思考：作为结构术语的主题是否仅仅是承担着众多音乐素材的载体？它的结构功能难道仅仅只是作为一首音乐的起点吗？不得不承认，无论观点是否与莱蒂一致，在阅读的过程中，我们都对“主题”的概念和功能进行了进一步的思考，并对自己曾经的观点进行了认真的反思，这种学习上的鞭策是毋庸置疑的。因此，从最低层面来说，它也为读者带来了再学习的机会。

当然，一种分析理论必然有它局限或令人质疑的方面，从前辈学者们对于《音乐中主题的过程》的批评中看出，关于它的质疑声基本上都是来源于实践层面的。但是，笔者认为，即使从理论上说，莱蒂的理论也有一些并不令人满意的，需要进一步解释说明的方面。首当其冲的，笔者认为就是莱蒂对“主题解决”的说明和运用。

让我们回忆在第一章第一节对“主题的解决”的介绍。从技法上说，它就是指最后一次出现在作品中的主题变形；从音乐内容上说，它象征着作品在整体结构上的解决以及音乐戏剧性内容的解决。即通过最后这一次主题变形，无论从音乐本身来说，还是从它所表达的戏剧性内容上说，作品的结构都发展到了一个具有决定性的层面，预示着整部作品的结束。

然而，如果按照莱蒂的解释，那么“主题的解决”只能是出现在大型作品[②]中了，因为小型的音乐作品，比如一首具备返始咏叹形式的艺术歌曲，或是单三部的钢琴小品、弦乐小品等，它们主题的最后一次出现就是一次完整的再现，而在整部作品中主题的数量也

---

① 著名理论家约瑟夫·克尔曼在其著作《沉思音乐》中这样说到：“……音乐家如今在使用这个术语（指‘结构’）时，一般来说他们是指整部艺术作品的结构——什么能够使作品‘运转’起来，什么样的基本定理以及个性特征能够确保音乐的延续性、一致性、结构性或者目的性。他们认为那是指音乐形式，即广泛用来指明时间中一连串声音的形态或次序……当今关于音乐理论性的思考——过去的音乐以及新音乐——都是由音乐形式的理论占据主导地位，这是历史事实。”基于对这段话的认同和支持，并结合莱蒂的主要分析内容和最终意图，笔者提出了上述观点，即莱蒂的理论顺应了20世纪重点研究音乐“结构”或“形式”的潮流。

② 笔者在这里所谓的“大型作品”并非仅仅从传统曲式角度而言，而是指多乐章的作品，比如交响曲、奏鸣曲等，以及多主题（至少包含3个以上的）作品，如理查·施特劳斯的《梯尔的恶作剧》。随后本文所说的“小型作品”也是针对本文的“大型作品”而言。

并不足以形成一次主题的过程：陈述——发展——解决，从而也无法把最后一次变化的主题叫做“主题的解决”。

如果莱蒂真是这样思考的，那么这个术语必然会引发各方的质疑。因为一个术语被提出虽然不需要做到放之四海而皆准，但至少要能够面对大部分作品，像“主题的解决”这样对一部作品中主题的数量有如此要求的话，肯定是应该需要加前提说明或限定范围的。

但是，笔者认为，莱蒂对此的提出还引发了一个更为重要的问题：难道小型作品中就只有主题发展，而没有主题解决了吗？事实上，小型作品也有高潮部分，也有情感最激烈的地方，难道我们可以说，虽然这些作品在形式和情感上均有所发展，但由于最后一次是以原型而非变形出现，所以这些音乐并没有获得完美的解决？

显然，莱蒂虽然一再强调这个术语是他研究主题的核心内容，也是这个研究中最大的成果，但他确实解释得太少了，而关于“主题解决”的分析实例也无非都是交响曲这一类型，范围过窄，使读者同样无法从案例中寻求答案。

事实上，根据笔者所搜集的文献资料来看，前辈学者们无论是在书评还是在研究专著上都有意无意地回避了这个话题，也许是因为它跨越了分析和美学两个领域，加之这个术语似乎也并不能算是以一个成熟、周全的方式提出，所以人们对此的响应并不热烈。但笔者认为，既然本论文以研究莱蒂的分析法为主，并尝试对它进行客观的评论，那么谈及这个问题也是无法避免的。当然，由于理论知识和分析经验还十分有限，笔者无法在这里对它的可行性和它存在必要性进行武断的评判，仅尝试做一些说法上的补充，以及笔者对此的一些变换角度的思考，一方面希望表明自己对它所持的一个观点，另一方面也希望能够起到抛砖引玉的作用，或许能引发出更多的声音。

首先，最简单的方式就是明确“主题解决”的适用范围，根据上文的叙述，主题的数量和作品所包含的戏剧性程度是一个衡量的标准。最典型的当然首推古典主义时期戏剧性冲突明显的多乐章交响和奏鸣曲类型，其次是一些包含多个主题的、具有戏剧性质的单乐章形式，比如交响诗。而其余的音乐形式可能就不是那么典型了，比如套曲或组曲虽然主题很多，但戏剧性的冲突可能就没有那么明显，就比如莱蒂对舒曼的《童年情景》进行分析后，就把它起名为“主题的变奏”，认为这些小品的主题同一性明显，并没有达到变形的程度。而当面对像上文所说的三部性小品时，比如本论文第一章第三节所举的舒伯特《即兴曲》，莱蒂就会以“主题的发展”来定性这些主题的过程，而不会考虑说“主题的解决”。因此，“主题的解决”可以作为特定的术语具体用于多主题的、具有戏剧性发展情节的作品，而无需强行解释小型的作品了。

其次，我们也可以对小型作品到底有没有“主题的解决”这个问题进行思考。笔者认为，想要对此有一个坚定、明确的答案是不太可能的。比如，按照莱蒂的说法进行推论，小型作品没有“主题的解决”，那么我们可以这样理解：正如上文所说，“主题的解决”是

需要戏剧性的发展和多主题来进行支撑的。小型的作品一方面没有那么多主题进行持续的变化和发展，以此构建出具有一定规模的结构展示，另一方面也无法在这么短的主题过程中进行情感力量的累计最终推向高潮。所以总的来说，这些小品的整体情绪是平静、稳定的，虽然在过程中略有起伏，但最后还是会回归到这种安稳的状态之下。简而言之，小品的发展并不具备戏剧性展开和爆发的特征，因此，它们确实不包含“主题的解决”。

当然，还有另一种说法，即“主题的解决”在小型作品中也是存在的。这个结论的理由在于，虽然从乐谱上看，这些主题属于完全再现，甚至有的作品会运用返始咏叹的形式，在中间段落结尾处直接标上 da capo 的记号，并在第一段的结尾处标注 fine 的记号，使得整个陈述段无论是速度、力度、伴奏织体都完全再现，但笔者认为，这些都仅仅是读谱方面来考虑的，因为无论从听众还是演奏者来说，他们都不会再以第一次面对作品陈述的最初心态去聆听和演奏了。因为经过中间段落的对比或发展，再现段落的意义绝对不会等同于陈述段的意义，因此虽然形式一样，但从情感内容上说，它暗示着一种经历过后重新开始，或者是升华的意味。所以，就算作曲家标记完全相同，音乐带给人们的感受还是不一样的。那么，这种微妙的情感变化是否象征着作品最后的“解决”呢？显然，从乐谱方面说，音高、力度、节奏等任何元素都没有被改变，但通过音乐自身情感的发展，加之演奏者和听众的二度、三度创作后，我们不得不承认，对于同样段落，我们的感觉确实变化了。这种变化的确符合了“主题解决”的结论，即无论是音乐的形式本身还是音乐所表达的情感，都意味着一个终止。然而，传统分析和读谱分析均无法被表现出这一点。

所以，对于小品到底包不包含“主题的解决”这个现象，如果有，又以何种方式能够在分析叙述中涵盖这类表述是一个值得继续探讨的问题。从笔者自身来说，虽然更倾向于后一种答案，即认为小型作品也应该包含“解决”的步骤，但出于对作品分析本质的思考，即笔者认为，作品分析应该本着客观的态度，并出示具象的、能被读者所接收到的证据进行陈述和推论。因此，在谱面完全没有变化的情况下仅仅通过情感的发展作为证据描述音乐的发展，笔者认为这种形式还是不应该冠以“分析”的名义，也许将它归于美学或许更为合适。

不过，这样的讨论也恰恰验证了我们之前所说的莱蒂在其理论中灌注了他对分析和美学的思考。就像笔者前文所说的，虽然这个术语的提出引发了无数的质疑和批评，并且莱蒂本人对此也未做足够的解释和说明，但我们确实看到他在努力地将形而上的美学与形而下的分析进行挂钩，并将这种尝试置于分析实践中，为后来的学者们提供了有效的经验和教训。

三、实践方面的特色和优势

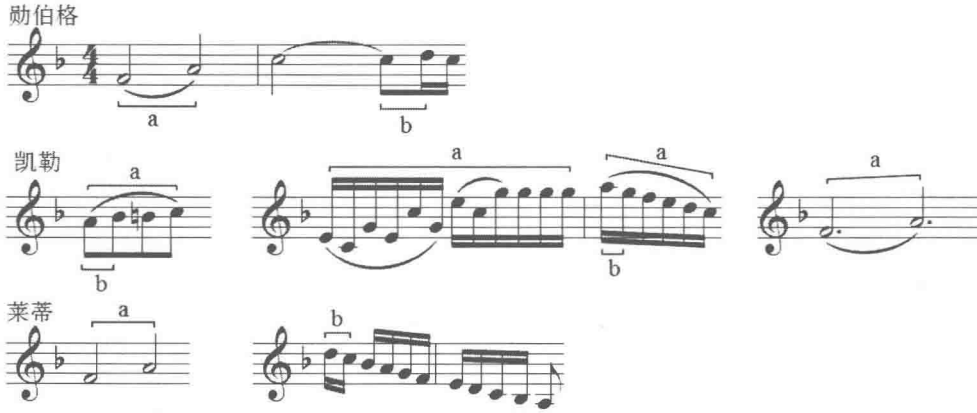
主题的过程分析法在实践方面给人最直接的印象就是过于关注主题，确切地说，是过于关注音高层面。而其他的元素，或者是非主题段落，则基本不被注意，通常都是被忽略的。

在这方面，前辈学者们已做过很多具体的、多方面的评论了，笔者不再赘述。不过，本文在这里试图根据上文所整理出的第一条历史线索，从实践分析的角度将它与勋伯格的动机分析方法和凯勒的功能分析方法进行比较，并对三者一些较为重要的不同之处进行重点阐释，从而进一步陈述主题过程分析法的特色和优势。

首先是关于基本形态的讨论。“基本形态”是勋伯格提出的最具有影响力的术语之一，它的产生明显来自于勋伯格对“有机统一”的支持和肯定。基本形态“作为音乐的雏形(shape)，是一部作品的基础……其他一切均从中衍化而来……（基本形态）不仅是旋律因素……而且还包括所有其他的因素，如节奏、句法、和声附属声部，等等”[①] 此外，在另一篇文章中，勋伯格也说过，“一部作品中什么都没有发生，仅仅只有基本形态无止尽地重塑”。[②] 也就是说，基本形态是整首作品的一个起点和根基，以不断重复和变化的方式带动了整个音乐的发展。可以说，它是潜伏在作品表象下的一个内在逻辑线索。通过对它的分析和把握，我们就能厘清作品发展统一的脉络。

作为与勋伯格的思维和实践都密切相关的分析方式，莱蒂主题的过程分析法和凯勒的功能分析方法在应用的过程中也都表现出对于基本形态的关注，并将其作为分析程序的第一个步骤加以看待。但从实践看来，它们对基本形态的确定结果显然是各有不同的。如果我们把勋伯格所确定的基本形态比作是一部音乐作品的“细胞”的话，那么莱蒂和凯勒的分析所得出的基本形态皆是这两个“细胞”的扩充：

谱例：2—1—1



这是可以理解的，因为勋伯格所追求的是真正由此发展成整部作品的基本形态。所以，相较于其他两者，勋伯格的基本形态篇幅最小，并且强调的是它们所具备的素材功能。

① 笔者在这里所谓的“大型作品”并非仅仅从传统曲式角度而言，而是指多乐章的作品，比如交响曲、奏鸣曲等，以及多主题（至少包含 3 个以上的）作品，如理查·施特劳斯的《梯尔的恶作剧》。随后本文所说的“小型作品”也是针对本文的“大型作品”而言。

② Anorld Schoenberg. *Style and Idea*[M]. New York: Faber and Faber, 1975:290.

凯勒与勋伯格的相同点在于都强调基本形态的素材功能，但他最具个性的特点是，功能分析的过程是由基本形态引领的，而非根据音乐的发展顺序。这显然与勋伯格和莱蒂有很大的不同，因为后两者的基本形态的发展都是和音乐整体的发展同向的。笔者认为，这种现象出现的主要原因还是源于凯勒无法用语言进行描述，并且需要尽量运用原谱来解释他的分析思路，加之还要考虑到听觉的接受，因此只能直接先从基本形态的呈示开始，给读者或听众留下一个深刻的印象，随后再进行逐步地发展，并不时在分析的过程中重复这个形态，借以提醒。当然，这引发出了另一个结论，即勋伯格和莱蒂的分析过程是具有前后关系的，是单方向的，以显示基本形态的发展越来越复杂，或地位逐步得到提升。但凯勒由于每一个分析段落都是从基本形态开始，并且也没有对这几个基本形态之间的关系进行介绍，因此，除了段落基本是按乐章的前后关系来标记外每个段落的基本形态发展都是平行的，并没有谁先谁后的必然顺序。

莱蒂与凯勒分析内容的最大相同点是在于他们都需要对主题之间的同一关系进行验证，但他区别于凯勒和勋伯格的最大特征是：由于主题的分析法旨在寻找音乐的基本架构，因此他所得到的基本形态更加强调结构功能，而非前两者的素材功能。如果基本形态形制较小，比如在分析一个主题时得出数个动机，那么这几个动机的排序也是需要被关注的。假设在另一个主题中，当发现动机的顺序或者是数目有所变动时，那么分析者就需要对这种变化进行思考，并进行解释说明，因为莱蒂认为，这样的变动应该是作曲家有意而为的，以主题结构的变化暗示着音乐结构的变化。

因此，这三种分析（方）法虽然都在找寻基本形态，但由于分析的目标和方式不同，因此找寻到的基本形态也不尽相同，各有特色。

其次是关于分析范围的探讨。学者们经常会说，莱蒂在过于关注主题的同时，舍弃了对于其他非主题段落的思考，这不能不说是一种分析实践的缺陷。对于这类评论，笔者基本还是持支持态度的，因为毕竟每一种分析方法都会具有一定的局限性，而对非主题段落的探讨也确实是莱蒂一直所忽略的内容。但笔者需要在这里补充说明的是，在某些情况下，莱蒂的分析却比传统分析更能照顾到一些非主要段落的表述和意义。这当然首先牵扯到莱蒂对于主题的界定和传统理论有所不同。在传统的音乐理论中，主题更像是曲式中的一个特定的结构单位，比如奏鸣曲式中的主部主题、副部主题（有时也有插部主题）。除了这些类似的特定结构单元可以包含主题外，当一些其他段落也出现了引人注目的旋律时，我们通常都不会将它称为“主题”，并且对它的介绍也无外乎是运用了那些特色音乐语言，和之前的主题或之后的主题在素材上有何关系，是否有部分内容在随后的部分中进行模进发展等。也就是说，当在非主题段落出现引人注意的新旋律时，一方面，我们对它的重视程度肯定会超过对以原有素材进行发展的非主题段落，但另一方面，这种新旋律出现的位置则让我们也不会将它视为能与主题段落相抗衡的程度，总的来说，是处于一个“比上不足，比下有余”的状态。但莱蒂显然不同，只要符合他对于主题的界定，他就会将其视为“主

题”进行观测，而无关这个旋律的出现位置。这从某种意义上说，其实是提升了某些在传统分析理论中处于刚才所说的“尴尬”状态的局部段落，使它们能够像真正的主题段落那样得到重视和分析，并且还对它所暗含的结构意义进行解读。

这一点在莫扎特《弦乐四重奏》K590 的分析中就可以被明确地展示出。第四乐章的 220—237 小节是该乐章再现部的连接部。在传统的曲式结构分析中，连接部算是一个次级的结构部分，并不担任主要的结构功能。但若以主题的过程分析法去进行分析的话，那么该部分就可以被称为“连接部主题”。笔者认为，该主题与随后出现的副部主题形成了相呼应的态势，并且最终共同完成了作品的“主题的解决”。然而，在凯勒的功能分析中，这么引人注目的段落并没有收录在他的任何一个基本形态的发展中，换言之，这个连接部被凯勒忽略了。这样的状况是令人惊讶的，因为即使以传统分析方式来看，这一段内容无论在旋律走向、节奏、织体、音区等方面都与之前和之后的内容有着很大的对比，甚至在展开部中，也有以这个段落的片断作为发展素材的部分。但是，由于凯勒对作品前景层面的演进是以比对两个主题的同一性为主要内容的，也许是出于这个原因，他省略了对这一部分内容的分析，这不得不说是一种遗憾。

所以说，虽然莱蒂忽略非主题段落不可置疑，但相对于传统分析来说，他对于一些确实包含了令人印象深刻的旋律，并从音乐整体发展上说也确实具有结构意义的段落的阐述更为详细和全面，这点是不得不肯定的。

最后还要提示一个内容，它与我们之前的理论陈述有部分重合，即莱蒂在主题的过程分析法实践中尝试将美学的表述与主题过程的分析同步进行。在这个方面，即分析方法如何体现出理论家的美学认知和分析技法，这三种分析（方）法都表现得非常不同。

首先，在勋伯格的动机分析方法中，“基本形态”和“有机统一”是勋伯格音乐理念的核心内容，同时也是动机分析方法的理论前提，它们鲜明地呈现出勋伯格对于音乐的思考和观点，并融入到他的具体分析方法中。然而，如果单纯从分析内容和程序上说，动机分析方法主要还是以研究动机“成长”为主，并没有涉及音乐情感方面的分析。

其次，功能分析的产生融入了凯勒很多对于音乐的思考。除了继承勋伯格的“基本形态”和“有机统一”外，凯勒对于以语言来描述分析的排斥和看重听觉在分析中的作用都明确地体现在功能分析的表达中。可以说，功能分析是这三种分析（方）法中最具美学意义的，也最能引起美学家的共鸣的。但是从它本身的分析过程来说，也仅仅是以验证主题的同一和叙述音乐前景的发展为主，音乐所表达的情感也并没有被涉及。

相比之下，主题的过程分析法似乎是与功能分析呈现出一种相反的情况。它的分析目标是通过观察主题的结构发展而找寻音乐的结构发展，这是一个非常技术层面的目的，但是，莱蒂却在当中试图描述音乐的情感发展内容，将美学分析与技法分析能够同步、完整地结合在一起。当然，从笔者自身的分析实践来看，或许也是由于自己在学识和经验方面

皆有所不足，笔者发现，在分析时对探寻和掌控音乐戏剧性内容的具体发展过程感觉到十分困难，最多也只能根据主题结构发展的变化，尝试向这个方面进行略微的靠近。不过，不管莱蒂的做法可行与否、正确与否，正如笔者在前文中说的，这都是一次有趣、大胆的尝试，并为后人提供了具有实例经验的观点参考。

通过上述的整理笔者认为，总的来说，主题的过程分析法是一种以讨论主题结构为主要内容的分析方法。它的局限在于过于关注主题而忽略了其他方面的内容，并且由于他所提出的不少观点似乎仅仅处于理论的初级阶段，也没有再得到作者进一步的思考或完善，因此它们成为了这个分析法的漏洞，并被评论者们所攻击。然而，我们也不能因为这些缺点而完全否定这个分析法的价值。首先，它确实为我们提供了一次很好的主题认知机会，无论是否支持莱蒂的观点，我们都对主题的概念和作用进行了反思；其次，它为分析者提供了一条观察音乐整体结构发展的途径，符合了当时人们关注于音乐结构的分析潮流；最后，它尝试将音乐美学和技法分析同步、完整地结合起来，并体现在具体的分析实例中，使这些分析具有了一定的参考价值，并扩大了受众群体，即适合于分析家，也适合于美学家。

第二节　如何面对今天

在对主题的过程分析法进行历史的界定后，我们不得不考虑到它如何面对今天的问题。即，面对当今的作品，主题的过程分析法还有运用价值吗？或者，它还具备哪些值得我们学习的方面？如果说，将莱蒂的主题的过程分析法完全生搬硬套至当今的音乐作品中，那肯定是不客观，也不现实的，毕竟这个分析法一直面对的都是传统的、有调性的作品，如果直接运用至今天形态各异的，与传统作品大相径庭的音乐形态中肯定会出现很多无法解决的问题。但是，如果说这个分析法面对今天的作品完全束手无策，那也是言过其实了。本节将试图找出主题的过程分析法可以移用至现代作品的一些方面，以及在面对今天的作品时必须要进行调整和改进的地方，以期对主题的过程分析法的适用范围进行一个延伸附加的思考。

笔者认为，在现代作品中，与主题的过程分析法在音乐认知方面最为相似的就应当属序列主义了，因为勋伯格在提出十二音序列的时候就将基本形态的理念输入其中，证据是他的追随者约瑟夫 · 鲁费尔在其著作《十二音作曲》中如下写道：

序列作为一个基本形态，在音乐的组织中产生了形式和连贯性，而且统一通过基本形态存在着，即使它并不总是可以被准确地验证。①

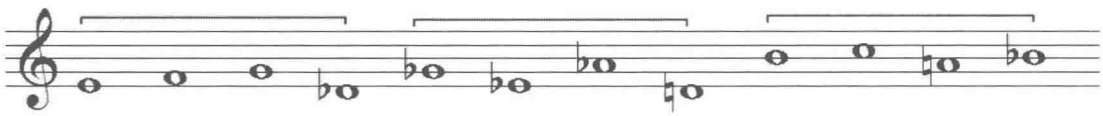
① Schwejda Donald Martin. *An Investigation of the analytical Techniques used by Rudolph Reti in the thematic Process in Music*[D]. Indiana University, 1967:5.

显然，基本形态成为了主题的过程分析法和序列作品之间的直接沟通桥梁，并且由于一个序列必须由十二音组成，这使得它们在实际创作中所占据的篇幅更倾向于主题而非动机，因此从音乐的形态方面来说，主题的过程分析法似乎比其他分析（方）法更能包含这种音乐形态的长度，从而进行比较分析。另外，从实践方面来说，序列对于音高的绝对控制也顺应了主题的过程分析法的传统分析方式，因而无须做过多变化。

以勋伯格《钢琴组曲》Op.25 的序列运用为例。这部作品由于勋伯格在其中首次完整地运用了十二音序列进行创作而闻名，它是一个套曲形式，包括序曲、加沃特舞曲、风笛舞曲、间奏曲、小步舞曲和基格舞曲六个乐章。莱蒂在《音乐中主题的过程》中也做过一个关于舒曼《童年的情景》的分析，他将各个小曲的主题进行比对，最终发现整个组曲其实就是一个“主题的变奏”的过程。笔者将在下文延续这种分析模式，以《钢琴组曲》中每个舞曲的最初序列作为研究对象，看是否能得出某些结论。

首先，这部作品的基本序列为：

谱例：2—2—1

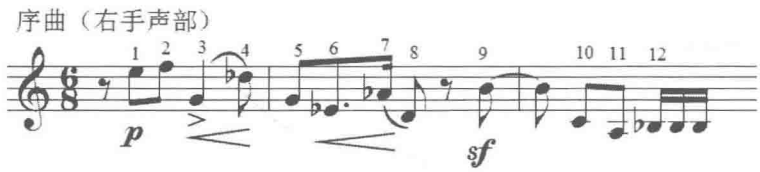


此序列出现在序曲的 1—3 小节右手声部，正如上例所示，为了便于之后更好的分析说明，笔者选择了将其按照四音为一组的方式进行划分。

在随后的分析中，笔者将以此序列作为基本音高形态，将它与其他小曲中的最初序列进行比对。但必须申明的是，主题的过程分析并非是序列分析，在这部作品中，笔者仅仅是以十二音来作为划分主题的一个大体方式，在细节方面主要还是以主题的视角为重。因此，为了避免在随后的分析中出现与序列分析不相符甚至是矛盾的解释或结论，笔者还是决定将“序列”改称为“十二音形态”，虽然从名称上说比较烦琐，但还是希望能尽量避免读者们以序列的视角进行审视。

下面分别列举六首舞曲最初的十二音形态：

谱例：2—2—2



加沃特

风笛

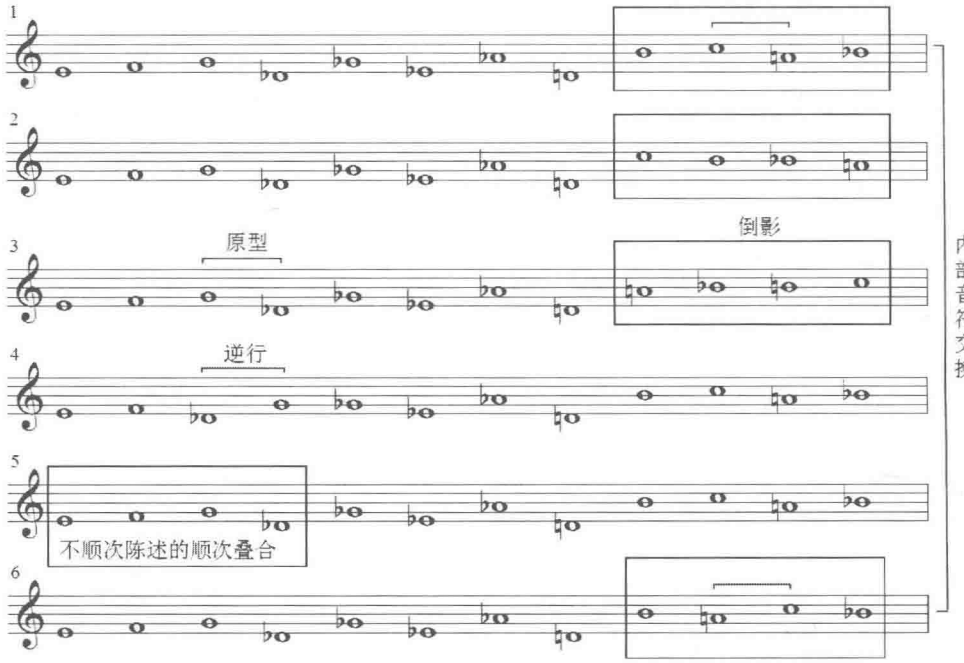
间奏曲

小步舞曲

基格

将它们进行整理，分别得出六种十二音形态：

谱例：2—2—3



按照古典十二音体系的基本原则来看，即使是套曲形式，一部作品中的序列也只能有一个。[①] 出现如上例这样的现象，即每个一首舞曲所包含的最初十二音形态都略有差别，一方面也许可以解释为在序列写作的初期，勋伯格仅仅是把这种严格的音高限定于单乐章作品中，在套曲形式中允许一定程度上的细微调整（当然，很多学者都将其视为勋伯格自身对于十二音创作的不严谨所致）；而另一方面则可解释为如果用主题的眼光对此进行观察，序列的严格限制则无需遵守，相对更为自由。

然而，这种自由的现象带来的并非是结构的无序，而是体现了另一种逻辑。如上例所示，形态 1、2、3、6 主要是后一组的变化，其中 1 和 6 形成内部音符交换关系，2 和 3 形成倒影关系；形态 4 和 5 是第一组的音符进行变化，前者是第三、四个音符进行了音符交换，而后者则显示为“不顺序陈述的顺次叠合”[②]，但值得注意的是，这两个形态中的单个音符

① 关于古典十二音体系的基本原则内容，笔者主要参考了武汉音乐学院彭志敏教授的学术论文《勋伯格的〈钢琴组曲〉Op.25——关于“十二音现象”和“十二音体系”》中对于此的条例介绍。（彭志敏 . 新音乐作品分析教程 [M]. 湖南 : 湖南文艺出版社 ,2004:53.）

② “不顺序陈述的顺次叠合”是序列陈述方式中“分割陈述”的一种子方法，即将十二音序列分割成两个以上的“截段”，使它们位于不同的声部同时陈述。“截段”之间的出现顺序可变化或不变化，“截段”本身的音符顺序亦可变化或不变化。勋伯格在这里所体现的陈述方式是“截段”本身音符顺序没有变化，但“截段”之间的出现顺序则变化了。（彭志敏 . 新音乐作品分析教程 [M]. 湖南 : 湖南文艺出版社 ,2004:58.）

在细节上并没有变化，也就是说，抛开音符排列顺序的话，它们与基本形态是最接近的。

因此，从上述对于六个舞曲的最初十二音形态来看，整部作品形成了一个首尾呼应的，持续变奏的过程。此外，对于形态 4 和 5 的现象，笔者猜想，也许是由于勋伯格重点关注形态的统一所致。如果将变化放入形态的最后，那么由于之前整个陈述过程的相同，这种变奏形式很容易被人们所接受，但在一开始就进行变化，是否会使得音乐之间的统一被就此打断了呢？也许是出于这样的考虑，勋伯格仅仅是变化了并非开头的两个音符的顺序，以及将整个组合原样移植入别的声部，在与之前的形态 3、4 做出对比的同时（一对变化后半部分，一对变化前半部分），力保同一性不会被削弱。

通过上述的简单分析，我们可以感觉主题的过程分析法在面对这类现代作品时依然具备独特的视角，并且莱蒂在分析中对于调性传统的忽视从某种程度上说也确实帮助了这个分析法更从容地面对现代作品。当然，笔者必须承认的是，勋伯格在序列写作时较为自由的的特点确实促使了他的作品与主题的过程分析法的一拍即合，如果是严格序列写作的话，莱蒂的分析法就未必能像分析这部作品一样那么顺利了，可能需要对作品进行更深入的观察才能找到契合点。

基本上说，笔者认为，在主题的过程分析法不进行大幅变动的情况下，适合它的作品主要还是以音高元素为重的，并且音乐整体的发展可以主要表现为乐思发展的作品，其他比如以节奏、织体、音色等来作为首要发展元素的音乐就并不适合以这个分析法来进行观察了，因为主题的过程分析法从本质上说毕竟还是脱胎于古典、浪漫主义时期的作品分析，这些音乐除了都拥有调性构思外，对于音高元素的重视和关注也是十分明显的。所以说，要想使主题的过程分析法能够相对地适应更多的现代作品，无论在理论方面还是实践方面，它都要有所调整和改进。

从理论方面来说，莱蒂对于主题的界定，包括我们自身对于主题的一些传统看法都需要进行略微的调整，以适应现代作品所呈现的现象。笔者认为，霍洛波娃对于主题的长度和结构面貌方面的描述都是非常值得借鉴的。首先，莱蒂将主题的长度限定为“比动机更完整的”篇幅，而霍洛波娃则是将主题的长度降至最小等同于动机的长度，虽然莱蒂的提法能更好地从形态上将两者加以区分（大部分传统作品也确实符合这个区别），但这种观点延伸至今似乎就不太合适了，因为在 20 世纪不少作品中，主题都是以短小精悍的形象、动机式的长度呈现，并期待随后的进一步的扩充发展。这种拥有动机式主题的作品在数量上并非渺小到可以让人们忽略。因此，霍洛波娃的观点虽然在形式理论上模糊了两个术语的区别，但却更加符合实践需要，也使得在运用“动机”和“主题”这两个传统术语解释现代作品时可以更加灵活和自由。

而在主题的结构面貌方面，莱蒂和传统理论都没有对此进行过关注，这主要是因为音高元素在传统的作品中所一直保有的首要地位，使得人们也无须对这一方面进行有意识的

说明。然而在今天，作曲家不再局限于以音高元素为核心，大量以节奏、音色等其他元素为表现重心的作品出现，为听众们敞开了一片新的音响世界。在这种情况下，学者们也不得不开始对主题的结构面貌进行首次的分类阐述，以明确在这些作品中主题的表现形态，也使得分析者们不至于在面对这些新型作品时觉得无从下手。因此，“主题可以以多种面貌来呈现”的观点是必须为学者们所接受的，这不仅仅是对传统理论体系进行的一次扩充，也是为了使传统理论能够随着时代的发展而继续延伸下来所做的必须的调整。

然而，将这种观点融入主题的过程法的具体实践却并不是一件容易的事情。正如我们上文所说，莱蒂在分析时显示出对于音高的极度依赖，比如对内部核心音符的提炼、主题的各种变形方式、甚至是主题的发展或解决也是建立在音程的变化和音符组合的排序等基础之上的；而且更重要的是，主题的过程分析法所显示出的对于作品基本结构的追求，以及音乐内容表现在形式层面的方式都是建立在音高基础上的。因此，在分析以其他元素作为主要结构面貌的主题时，我们必须要解决两个问题：

1. 如何验证非音高元素之间的同一和发展

比如，对于音高元素来说，传统理论将音乐材料之间的关系分为了三个层面：模仿、变奏、变形，莱蒂随后又增加了一种“间接关系”，这种关系程度上的依次递进一方面大大丰富了音乐的变化形式，使音乐材料之间在同一关系的前提下即可以包含量变的发展，也可以包含质变的发展，另一方面也帮助了分析者在分析实践过程中对于这些现象的解读，使他们有理可依，有迹可循。然而，传统理论并没有其他音乐元素对于这种证明彼此之间宽泛形式关系的理论，这使得人们在观测这些元素时，仅仅只能在运用模仿和变奏的形式时才能得到一致认可，而当面对类似音高元素的“主题变形”和“间接关系”时，观点上的分歧就必然会出现了。然而，如果只能运用模仿和变奏的眼光去看待主题的发展，那么结果自然是保守和片面的。因此，笔者认为，确定这些非音高元素在创作中的关系类型是对促成这些主题关系的验证的重要保障。

2. 如何通过对非音高元素的分析来表现出主题的过程分析法的独特优势

正如上一节所述，主题的过程分析法的最为独特的优势在于它是根据对音乐主题过程的观察来发掘潜藏在其中的引领整个音乐发展的基本结构，也就是说，如何证明这些以非音高元素为主的主题发展可以象征着整部作品的基本结构的发展是笔者提出的第二个问题。这与第一个问题是先后关系，根据主题的过程分析顺序，我们首先要证明主题的同一和发展，才能进一步探究这种发展过程如何预示着整部音乐的结构发展。笔者认为，从根本上说，这一点才是真正属于运用主题的过程分析法必然要解决的问题。比如说，假设我们分析一部以节奏为主要元素的音乐作品，即使不按照主题的过程分析法，根据节奏的疏密、力度的变化，以及声音层次的对比，我们同样也可以看出整部作品是处于一个怎样的发展状况，它是如何根据音乐元素的变化进行整部作品的一个发展。如果主题的过程分析

法仅仅也只能是分析出这种结果，那么我们根本没有必要去运用这种新的分析方式，因为它并没有为分析者带来新的结论或观点。因此，如何通过这些元素去探寻隐藏在音乐作品外形之下的真正内部发展机制才是主题的过程分析法应该去挖掘的内容，但至于如何以这些元素作为切入口，还有待商榷，需要通过大量的分析实践进行尝试。

当然，其实上述两个问题即使面对音高作品也是同样具有一定难度的，但由于已经有了莱蒂的理论叙述和大量的分析实践可供学习者们参考，加之莱蒂的观点本质上也是建立在传统的理论基础之上的，因此难度还是远远小于面对这些非音高元素为主的音乐作品。

总的来说，莱蒂的理论根基是属于传统的，因为“主题的过程”分析理论的提出毕竟是在他大量分析贝多芬作品的实践基础上而提出的。但这个理论与传统作品的联系并非体现在调性上，而是重点通过以音高、音程为主要表现力的乐思的发展这个纽带相互连接。主题的过程分析法所提倡的以主题作为对作品的结构切入口进行探索的观点并没有与任何时代相抵触，但是，在真正用它来面对具体的现代作品时，我们无论从理论上还是实践运用上都要进行必要的调整，才能使它更好地、更广泛地适应现代作品。

结　语

本论文主要分为三方面对鲁道夫 · 莱蒂“主题的过程”分析法进行阐述：一、对其理论原理和实践方法层面进行梳理归纳；二、与其他相近的分析方法进行比较，以凸显它的特点和优势；三、站在今天的角度对其进行历史的定位，以及延伸思考如何面对现代作品的问题。在本论文行将结束之际，笔者现进一步对此进行总结：

一、“主题”+“结构”=“主题的结构”——莱蒂所有就主题方面思考的基本核心

“主题”和“结构”是莱蒂“主题的过程”分析法最为重要的两个名词：前者说明了莱蒂是以作品中的主题作为视角切入分析；后者则说明了莱蒂的真正目标在于对整部音乐作品的基本结构，即一首音乐作品的整体发展过程进行探寻。两者结合，即以音乐中主题先后出现的形态变化来判断整首音乐的发展过程，就形成了莱蒂所谓的“主题的结构”。

“主题的结构”作为本论文第一个介绍的术语，是莱蒂整个主题理论的基本核心。它并非指我们通常所说的主题自身的形态，如长度、内部结构等，而是指主题形态在音乐整

个发展过程中所起到的骨干支撑作用，是对主题建构功能的一种强调。笔者认为，莱蒂正是以此观点为前提，对主题之间的同一关系、主题变化的技法和历史发展、主题的建构功能，以及呼吁建立“主题的结构”这门学科进行了详细的解释和阐述，换句话说，莱蒂随后一系列理论观点的提出以及分析实践的目标，皆是为了证明“主题的结构”的存在。

到这里，也许有学者会问，那么，“主题的结构”和“主题的过程”有什么区别呢？既然莱蒂如此强调“主题的结构”，为何不将其专著更名为《音乐中主题的结构》而非《音乐中主题的过程》呢？确实，“主题的结构”仅仅在莱蒂专著的序言中被进行过说明，在正文中，这个术语就基本没有再出现了。笔者认为，从上文“主题的结构”的定义来看，“主题的结构”和我们在实践中所碰到的“主题的过程”基本上差别不大，都意指主题形态的变化在整部音乐作品中所起到的结构发展的作用。至于为何莱蒂会对两者进行区别运用，笔者认为，原因主要基于两点：（1）从文字表述上说，“主题的过程”比“主题的结构”更具流动性，体现了在一部作品中，前后主题所呈现出的持续不断的发展过程，更符合莱蒂对“主题的发展引领音乐作品的发展”这个观点的强调。因此，在具体观点的提出和运用的实践方面，莱蒂更为偏好“主题的过程”这种表达方式，“主题的结构”就相对比较平面化和固定化了；（2）作为一门学科的“商标”，学科名称不仅要简洁、明确地表达它所重点关注的内容，而且也必须要比通常的词汇更具科学性和学术性，因此相对来说，“主题的过程”不仅无法明确地表达它着重关注的内容，也过于文学化和口语化了，不够严谨。相反，“主题的结构”不仅更加贴合莱蒂的理论，而且也更具学术性和稳定性，因此，莱蒂将其作为他的主导思想的一个概括性的界定和就其理论所提出的学科建立的名称，是理所当然的。

二、“主题的过程”分析法所具有的价值意义和局限

莱蒂关于“主题的过程”分析法是具有进步意义的。

首先，它以研究主题在音乐中的整个发展过程为主要内容，借此探寻深埋在其中的音乐作品的基本发展结构，为分析者提供了一条观察音乐基本结构的新途径。他的提出顺应了20世纪普遍关注音乐“形式”或“结构”的潮流，为后人对探索音乐结构的分析理论的集中研究或是对20世纪主要分析理论流派的集中研究都提供了具有价值的素材。

其次，音乐美学和纯粹的技法分析之间的关系在历史上一直被学者们广泛关注并热烈讨论着。莱蒂在其专著中坚定地表达了自己的观点，努力将两者完整、同步地结合在一起，不仅以文字的形式对此进行理论探讨，同时也尝试在具体的分析案例中将两者进行融合，“音乐的解决”的提出和运用就是关于此的最好的证据。总的来说，虽然仍存在不少令人质疑的方面，比如判定“主题的解决”以及主题发展过程的标准是什么？“主题的解决”如何解释小型的音乐作品？等等，但不可否认，它们都是非常具有参考价值的，可以后人的继续研究提供丰富的经验和教训。

最后，正如艾伦 · 沃克在其书评中所说，无论是否支持莱蒂的观点，“主题的过程”分析法的提出确实为我们提供了一次很好的对主题认知进行反思的机会，促进了我们对此方面的进一步认知和更深入的思考，这点是毋庸置疑的。①

但同时，“主题的过程”分析法也有着明显的局限性。首当其冲的就是它在关注主题的同时，忽略了对其他内容的观察：以展开部分和结束部分为代表的非主题段落基本被完全省略，完整再现的段落也向来试为无物。“主题的过程”分析法对作品进行了大胆地砍伐，最终只留下纤细的骨架，虽然集中体现了莱蒂重点关注的内容，但就分析一首完整的作品而言，这种大幅度的删减必然会遭受学者们的质疑和批评。

此外，莱蒂在当中提出的不少观点还仅仅处于理论的初级阶段，并没有得到作者进一步的说明，或是更深入的系统性阐述。这些方面的问题都严重影响到了读者对“主题的过程”分析法的学习，从而进一步导致了受众群体的缩小，以至于逐渐被历史的发展所吞没，在最初引起一片舆论之后迅速沉寂了。

三、“主题的过程”分析法适用标准（兼论与现代作品的契合度）

在莱蒂《音乐中主题的过程》出版时，很多学者就曾评论说，“主题的过程”分析法其实更适合无调性作品。笔者认为，这个结论需要从两方面进行探讨。

首先，笔者肯定“主题的过程”分析法是适合于现代作品的。从其本质而言，这个分析法主要是通过音乐中先后主题的形态变化来找寻、推断作品中基本结构的发展脉络。因此，只要抓住了音乐作品中的主题发展的过程，那么这个分析法就可以进行操作。所以，从理论上说，用“主题的过程”分析法来分析现代作品是完全可行的。而之所以学者们认为它更适合于现代作品，主要还是因为这个分析法在分析传统作品时忽略了对调性在音乐中所起到的本质建构作用，使得学者们对此颇有微词，转而认为它还是更适合分析无调性的现代作品比较好。

其次，从“主题的过程”分析法的具体运用方面说，主题所体现出的基本形态的发展是这个分析法所重点关注的内容，在当中，莱蒂体现出了对音高和音程的高度依赖。这个现象是很普遍的，比如在莱蒂分析舒曼的《童年情景》时，主题所包含的三个动机在各个小曲中是以原位音高的形式出现还是以移位音高的形式出现是判断整首套曲发展到什么阶段的一个重要指标。因此，笔者认为，衡量一部作品是否可用“主题的过程”分析法进行分析的标准并不在于这首音乐作品是否具有调性，而是在于它是否以音高、音程的变化来作为发展乐思的主要手段。笔者认为，莱蒂对于主题的发展过程的强调并没有从本质上造成与调性建构作品的理论冲突。在本论文第一章第三节的“主题和转调的逻辑关系”中，笔者也阐述过莱蒂在此方面的观点。他认为，作曲家必然还是会以遵守传统转调布局为前提，另在转调的具体细节内容方面考虑到呼应主题的某些个性元素，如主题的特色音程之

① 详细内容请见绪论。

类，并非妄图动摇调性在传统作品发展中所起到的重要作用。此外，笔者认为，一种具体的分析法必然有它重点关注的内容以及就此所造成的局限性，比如申克的分析法以和声为重点关注对象但也同时缺乏对节奏方面的关注，因此，如果学者认为“主题的过程”分析法缺乏对调性的探讨，那么完全可以自行加入这方面的分析内容以弥补它的不足，而无须仅凭一点就将它与调性音乐全然隔离，因为通过事实证明，“主题的过程”分析法完全可以在对调性音乐作品的分析中，向人们展示通常我们不会注意到的一些方面，因此，“主题的过程”分析法运用至调性音乐中同样也是可行的。

至于面对现代音乐作品，笔者认为，它的适用标准同样也应该是以音高、音程是否作为表现乐思发展的一个方面来衡量的，进一步地说，也许我们甚至可以尝试以音级集合作为辅助“主题的过程”分析法的工具，从传统地讨论音高的顺序和音程的渐进变化发展为讨论集合的相等、从属、派生等的关系，这种与别的分析法联合起来共同分析音乐作品的方式也许可以使得主题的过程分析法能够更好的面对今天，面对现代作品，在新的时代焕发出新的光芒。

参考文献

一、中文参考文献

（一）专著

[1] 克尔曼·约瑟夫．沉思音乐——挑战音乐学 [M]. 朱丹丹，汤亚汀，译．北京：人民音乐出版社，2008.

[2] 彭志敏．新音乐作品分析教程 [M]. 湖南：湖南文艺出版社，2004.

[3] 夏征农主编．辞海 [M]. 上海：上海辞书出版社，1999.

[4] 许靖华．莫扎特的爱与死 [M]. 谢凯蒂，李晓育，译．北京：生活·读书·新知三联书店，2006.

[5] 阿诺德·勋伯格．作曲基本原理 [M]. 吴佩华，译．上海：上海文艺出版社，1984.

[6] 姚恒璐．现代音乐分析方法教程 [M]. 湖南：湖南文艺出版社，2003.

（二）期刊论文

[1] 杨燕迪．二十世纪西方音乐分析理论评述之四 [J]. 上海音乐学院学报，1995(4).

[2] 福特·阿伦．音级集合理论概述 [J]. 胡晓，译．音乐探索，1987(3).

[3] 霍洛波娃．论音乐主题法 [J]. 高燕生，译．天津音乐学院学报，1987(3).

[4] 王中余 . 音级集合理论研究 [D]. 上海音乐学院 ,2008.

[5] 姚恒璐 . 莱蒂对贝多芬的《悲怆奏鸣曲》所作的主题—动机分析 [J]. 音乐探索 ,1996(4).

[6] 周焰 . 阿诺德 · 勋伯格的音乐思想研究 [D]. 上海音乐学院 ,2004.

[7] 冶鸿德 . 二十世纪（五种）音乐分析法研究 [D]. 西北师范大学 ,2003.

二、英文文献

（一）专著

[1]Apel Willi. *Harvard Dictionary of Music*[M]. Harvard University Press, 1947.

[2]Stanley Sadie. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*[M]. Macmillan Publishers Limited, 2001.

[3]Keller Hans. *Functional Analysis*[M]. Peter Lang GmbH, Europaischer Verlag der Wissenschaften, 2001.

[4]Randel Don Michael. *New Harvard Dictionary of Music*[M]. Harvard University Press, 1986.

[5]Réti Rudolph. *The thematic process in music*[M].New York: The Macmillan Company, 1951.

[6]Réti Rudolph. *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven*[M]. New York: The Macmillan Company, 1967.

[7]Anorld Schoenberg. *Style and Idea*[M]. New York: Faber and Faber, 1975.

[8]Scholes Percy A.. *The Oxford Companion to Music*[M]. Oxford University Press, 1947.

（二）期刊论文

[1]Bauman Alvin. *Reviewed Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. Journal of the American Musicological Society, 1952(5).

[2]Dineen Murray. *"The Musical Idea and The Logic, Technique, and Art of Its Presentation" by Arnold Schoenberg*[J]. Current Musicology, 1999.

[3]Keller Hans. *Functional Analysis: Its Pure Application*[J]. The Music Review, 1957(18).

[4]Keller Hans. *Functional Analysis of Mozart G minor Quintet*[J]. Music Analysis, 1985(4).

[5]Maw Nicholas. *Review Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. The Musical Times, 1961(8).

[6]Persichetti Vincent. *Reviewed Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. The Musical Quarterly, 1951(37).

[7]Pratt Carroll C.. *Reviewed Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. Notes, 2nd Ser., 1951(8).

[8]Walker Alan. *Review Works: The Thematic Process in Music by Rudolph Reti*[J]. Tempo, New Ser., 1961(59).

[9]Wintle Christopher. *Hans Keller: An Introduction to his life and works*[J]. Music Analysis, 1986(5).

[10]Schwejda Donald Martin. *An Investigation of the analytical Techniques used by Rudolph Reti in the thematic Process in Music*[D]. Indiana University, 1967.

中国优秀音乐硕士论文选编丛书

《在情感与理智中寻求平衡》
《民族音乐的流变》
《传承、借鉴、融合、发展》
《绘其形，探其韵》
《严谨与创新的完美结合》

责任编辑：高志方
封面设计：邵建文

上架建议：音乐类

ISBN 978-7-5130-3961-1

9 787513 039611 >

定价：65.00元